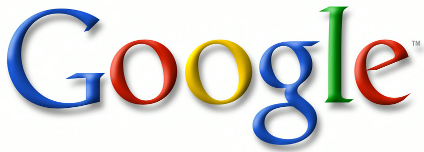

Google

# Aesthetik

auf

# realistischer Grundlage.

Von

J. H. v. Kirchmann.

Zweiter Band.

---

BERLIN.

Verlag von Julius Springer.

1868.

# Inhalts-Uebersicht.

# VIII. Die Besonderung des Schönen.

## A. Die Besonderung nach dem Seelischen.

### 1. Das Erhabene.

#### a) Der Begriff des Erhabenen.

1. Die Besonderung oder Eintheilung des Schönen vollzieht sich nach seinen drei wesentlichen Bestimmungen; nach dem Seelischen, nach der Bildlichkeit, und nach der Idealisirung. Die Arten des Schönen, die sich hiernach ergeben, sind bereits früher aufgezählt und in ihrem Begriffe angedeutet worden (I. 73); es ist die Aufgabe dieser Abtheilung, sie in ihrem ganzen Umfange zu entwickeln und darzulegen.

2. Die erste Besonderung des Schönen folgt der Besonderung des Seelischen oder der Gefühle, welche den Inhalt des Schönen bilden. Insofern hier von der Bildlichkeit und Idealisirung abgesehen wird, hat es die Untersuchung hierbei zunächst mit dem Realen zu thun. Das von den Gefühlen Erfüllte ist das seelenvolle Reale. Es wird also darauf ankommen, die Besonderungen des Seelischen in der realen Welt zu verfolgen und das Ideale für einige Zeit ausser Betrachtung zu lassen.

3. Die Grundlagen in dieser Beziehung sind bereits früher (I. 93. 111) gelegt worden. Es hat sich dort bei der Untersuchung der realen Gefühle des Menschen ergeben, dass sie sich in zwei grosse Klassen sondern, welche als die Gefühle der Lust oder des Schmerzes und als die Gefühle der Achtung bezeichnet worden sind. Es ist gezeigt worden, dass beide Klassen im schärfsten Gegensatz gegen einander stehen und sie sind deshalb mit den Polen eines Magneten verglichen worden. Die Lust- und Schmerzgefühle sind die Bestimmungen der Seele, wodurch ihr Für-sich-Sein die vollste Verwirklichung erhält. Je stärker die Lust oder der Schmerz ist, desto mehr ist der Mensch

in diesen Gefühlen nur mit sich beschäftigt; fühlt nur sich selbst; sein Dasein nimmt damit an Stärke zu; der Mensch meint in Vergleich mit andern Zeiten nur in solchen gelebt zu haben, wo diese Gefühle ihn lebhaft erfüllt haben. Deshalb gilt die leidenschaftliche Liebe mit ihrer starken Lust und Qual als die Zeit des höchsten Lebens, des höchsten Seins; deshalb hat die Jugend eine höhere Lebendigkeit als das Alter; deshalb gilt das alltägliche Leben, wenn man es hinter sich hat, wie ein Traum, und nur die Zwischenfälle mit tiefen Gefühlen bilden die hellen Stellen, wo der Mensch wirklich gelebt zu haben meint, wo die Erinnerung lebendig und alles Andre darauf bezogen ist.

4. Alle Kräfte der Seele werden durch diese Lust- und Schmerzgefühle höher gespannt, und wenn es auch nicht zu deren Gebrauch kommt, so weiss doch der Mensch, dass in diesen Zuständen sie ihm in höherm Maasse zu Gebote stehen. Die ganze Welt hat in solchen Gefühlszuständen nur Beziehung auf das Ich; das Ich ist das herrschende, bestimmende; seine Lust, sein Schmerz ist das Maass, nach dem Alles, Menschen und Sachen gemessen werden; sie kommen sämmtlich nur als Ursachen dieser Gefühle in Betracht. Nicht blos die Freude und die Lust steigert das Dasein des Menschen, sondern auch sein Schmerz. Der Schmerz ist keineswegs eine Verminderung oder Schwächung des Daseins, wenn er auch später nachtheilige Folgen für die Gesundheit haben kann; als blosser, gegenwärtiger Schmerz ist das Ich in ihm eben so stark lebendig, wie in der Lust, und die Kräfte werden meist von dem Schmerz stärker wachgerufen, als von der Lust.

5. Im geraden Gegensatz zu diesen Lust- und Schmerzgefühlen stehen die Gefühle der zweiten Klasse, die der Achtung, wie sie, in Ermangelung eines bessern umfassenden Wortes, bezeichnet worden sind. Zu ihnen gehört das Staunen, die Bewunderung bei grossen Naturereignissen, bei dem Anblick mächtiger Naturkräfte; das Staunen und Schaudern bei dem ungezähmten Ausbruch der Leidenschaften ausserordentlich begabter Menschen; die stumme Unterwerfung unter den Gang des unerbittlichen und unergründlichen Schicksals; die Ehrfurcht vor den sittlichen Autoritäten; die Andacht in der Verehrung Gottes; die Ehrfurcht und sittliche Beugung vor den Geboten der Gottheit oder des Königs oder vor dem betäubenden Willen des ganzen Volkes. Es gehört dahin die scheue Ehrfurcht, mit der die unmündigen Kinder dem strengen Gebote des Vaters gehorchen; endlich die Achtung gegen uns selbst und gegen Andre, insoweit in dem Handeln die Vollziehung jener Gebote der sittlichen Autoritäten erkannt wird.

6. Alle diese Gefühlszustände haben ein Gemeinsames, was sie als den Gegensatz der Lustgefühle kennzeichnet; dies ist das Vergehen des eignen Selbst in die Hoheit der gegenüberstehenden, gegenwärtigen, unermesslichen Macht. Der von der Ehrfurcht, von der Andacht erfüllte Mensch will nicht für sich sein, gegenüber dieser Macht; er will vergehen, aufgehen in sie; und erst, wenn er sich als einen Bestandtheil dieser Macht, als Eins mit ihr weiss, findet er sich wieder und ist seine Ruhe hergestellt. Während in der Lust und im Schmerz der Mensch nur sich selbst kennt, sein Ich der glänzende Mittelpunkt des Ganzen ist, und er in diesen Gefühlen die höchste Stufe des Für-sich-Seins erreicht, will in dem Zustand der Achtung, der Ehrfurcht dieses Ich nicht als solches gelten und bestehen, es will in ein Andres vergehen und nur dort, als aufgegangen, fortbestehen.

7. Dieser wesentliche Zug der Achtungszustände tritt allerdings nicht in allen Arten mit gleicher Deutlichkeit hervor; allein selbst in dem Staunen und Bewundern des Natur-Grossen zeigt er sich als die Grundstimmung, durch welche sich diese Zustände so wesentlich von allen freudigen oder schmerzlichen Gefühlen unterscheiden. Auch bei dem Anblick des stürmenden Meeres, bei dem Hören des rollenden Donners, bei Erdbeben und weitgreifenden Feuersbrünsten, bei dem Anblick des Sternhimmels, der Eis- und Schneegebirge, der stürzenden Ströme liegt in dem Staunen, was den Betrachtenden erfasst, dieses Vergehen des eignen Selbst in die unermessliche Naturkraft. Man fühlt seine Nichtigkeit und nur indem man sich selbst vergisst, sich in diese Wunder versenkt, und sich Eins mit ihnen fühlt, tritt Ruhe in diesen Zustand ein.

8. Insbesondere ist festzuhalten, dass Furcht und Angst durchaus davon verschiedene Zustände sind, so oft sie auch in der Unklarheit des Denkens zur Bezeichnung derselben benutzt werden. Jenes Staunen und Vergessen seiner selbst kann vielmehr erst dann beginnen, wenn die Angst und Sorge um das eigne Selbst beseitigt ist; oder wenn der Betrachtende aller Gefahr entrückt ist. Deshalb fühlt die Erhabenheit des Seesturmes der Zuschauer auf der sichern Küste, aber nicht der Passagier auf dem untergehenden Schiffe; deshalb fühlt der, welcher sich vor dem Gewitter fürchtet und in das Bette sich verkriecht, nicht die Erhabenheit desselben.

9. Dasselbe gilt in Bezug auf die Ehrfurcht vor den sittlichen Autoritäten. Nur der, welcher aus Achtung ihrem Gebot Folge leistet, handelt sittlich; jeder Beweggrund der Furcht vor den Uebeln, die jene Autoritäten zufügen können, hebt das Sittliche auf. Weder Lohn

noch Strafe mit ihrer Hoffnung oder Furcht dürfen die Seele erfüllen und den Willen bestimmen. Der wahrhaft Andächtige ist nur von der unendlichen Macht, Hoheit und Heiligkeit Gottes erfüllt; er will nur in ihm aufgehen, ihn anschauen, eins mit ihm werden; sein eignes Selbst hat er vergessen; die Wünsche seines Herzens sind verstummt.

10. Im Leben wird allerdings das Gebot des Rechts, der Moral sehr oft nur aus Furcht vor angedrohten Uebeln, oder in Hoffnung eines zu erwartenden Gewinnes erfüllt; allein alle Welt ist einig, dass dies kein sittliches Handeln ist. Es gehört ein solcher Zustand vielmehr zu den Gefühlszuständen der Lust und des Schmerzes, aber nicht zu denen der Achtung. Selbst bei dem verwahrlosten Knaben sind beide Zustände leicht zu unterscheiden. Dem Vater, dem Vormunde, den Lehrern gegenüber bestimmt anfänglich nur die Lust sein Handeln; tritt die erste Strafe ein, so ist es zunächst nur die Furcht vor neuen Strafen, welche ihn bestimmt; allein wenn er die Uebermacht der Gebieter einmal erkannt, die Vergeblichkeit seines Widerstandes erfahren hat, beginnt die Achtung sich einzustellen; dann ist es nicht mehr Furcht und Hoffnung, welche ihn in Gehorsam halten, sondern die sittliche Scheu, das Gefühl der Achtung, mit der die Gebote dieser Autoritäten von ihm empfangen werden.

11. Wenn in den Religions-Quellen und in den Lehrbüchern der Moral von der Furcht des Herrn geredet wird, so ist dies nicht jene Furcht vor Uebeln und Schmerzen, die dem eignen Selbst bei Ungehorsam zustossen könnten; sondern es ist damit eben jenes selbstlose Aufgehen in die Majestät und Hoheit Gottes gemeint, das seinen Willen erfüllt, weil nur durch diese Erfüllung das Eins-sein mit Gott erreicht werden kann, was die Achtung und die Andacht verlangen. Ebenso wird die Liebe zu Gott als das Höchste hingestellt, aus der der Gehorsam und die Erfüllung seiner Gebote folgen soll. Allein auch dies Wort ist dabei nicht in seinem wahren Sinne zu verstehen, sondern bezeichnet ebenfalls jenen Drang nach dem Aufgehen und Einssein mit Gott, der in jedem tief religiösen und frommen Gemüthe besteht.

12. Wenn mit diesem Zustand ein Gefühl der Ruhe, der Sicherheit sich verbindet, so ist auch dies kein Gefühl der Lust, sondern nur ein Element des Achtungszustandes, welches daraus hervorgeht, dass der Fromme in seinem Eins-sein mit dem allmächtigen und allwissenden Gott sich zugleich über alle Störungen und Uebel der irdischen Welt erhaben und gesichert fühlt. In dieser Ruhe liegt nur die Verneinung, das Verschwunden-sein aller irdischen Unruhe und Sorge; sie ist nur das Contradictorische der selbstischen Gefühle, aber nicht das Conträre des Schmerzes, nicht die Lust.

13. Nur die Mystiker und religiösen Schwärmer sind mit diesem Gegensatz von Achtung und Lust bei ihrem Verhältniss zu Gott nicht zufrieden; ihre Forderung ist, dass beide Zustände in einander verfliessen, dass in der Liebe zu Gott nicht blos die Achtung, sondern auch die Lust enthalten, ja dass die letztere zuletzt die erstere in sich aufnehmen und die Liebe allein das Handeln des Frommen bestimmen soll. Da nun die Liebe nur den Zuständen der Lust angehört, wie früher (I. 99) gezeigt worden, so ist es der menschlichen Natur wohl möglich, das Bild Gottes sich durch Steigerung der Einbildungskraft so lebendig und gegenwärtig zu machen, dass eine wirkliche Liebe zu ihm sich entwickeln, zum Herrschenden werden und das Handeln bestimmen kann. Insbesondere ist das weibliche Geschlecht mit Hülfe nervöser Aufregung dazu im Stande. Allein solche exzentrische Zustände sind nicht mehr das, was die Religions-Quellen unter Ehrfurcht, Andacht und Frömmigkeit fordern, und selbst dem Erfolge nach ist jene schwärmerische Liebe zweideutig und schwankend, weil hierbei alles von dem Phantasiebilde abhängt, welches der Mystiker sich nach seinen eignen Vorstellungen oder nach der Anleitung seiner Genossen von Gott und seinem Willen bildet.

14. In jedem Falle ist aber die Verbindung der Zustände der Ehrfurcht und Achtung mit denen der auf Lust ruhenden Liebe für die Natur der menschlichen Seele eine Unmöglichkeit, weil beide Zustände einander gegenseitig aufheben. Beide Zustände können wohl bei einem Einzelnen zu demselben Handeln führen; ein glückliches Verhältniss der einzelnen geistigen Elemente der Seele, eine gute Erziehung und mässige Leidenschaften können in guten Naturen die Empfänglichkeit für die Gefühle der Lust und des Schmerzes so umbilden und gestalten, dass das von diesen Gefühlen Verlangte auch mit dem sittlich Gebotenen dem Inhalt nach ziemlich zusammentrifft.

15. Allein dies ist trotzdem nie eine Verschmelzung der sittlichen Gefühle mit denen der Lust; vielmehr bleibt diese unmöglich; man kann nicht zugleich und in Einem aus Achtung, d. h. mit Verleugnung seines Ich's, und aus Lust, d. h. im Dienste dieses Ich's, dieselbe Handlung begehen, denselben Entschluss fassen. Der Beweggrund einer Handlung kann nur einer von beiden Arten sein; entweder Lust oder Achtung. Wohl aber können beide Arten des Gefühls dem Inhalt nach dasselbe fordern und zu derselben Handlung führen. Auch können beide Gefühle hinter einander bei demselben Unternehmen wirksam sein; man kann eine Handlung aus sittlichen Beweggründen beginnen und aus Nützlichkeitsgründen später

fortsetzen, und umgekehrt. Allein in ein und demselben Zeitpunkte kann nur einer von beiden Beweggründen sich geltend machen.

16. Die Beobachtung der Gefühle zeigt, dass beide Klassen derselben zum Wesen der menschlichen Seele gehören, dass für gewisse Zeiten die eine Art die andre wohl zurückdrängen und sich zur herrschenden erheben kann, dass aber keine dieser Arten völlig und auf immer aus der Seele verschwindet. Selbst in dem verworfensten Verbrecher bestehen noch sittliche Gefühle, und umgekehrt verlieren in dem sittenreinsten Menschen die Lust und der Schmerz nicht ihre Wirksamkeit. Auch die Räuberbande achtet den Rechtszustand innerhalb ihrer, und die wildesten Negerstämme, die man in der Mitte Afrika's entdeckt hat, zeigen innerhalb der Familie und des Stammes Zustände, welche durch das Achtungsgefühl getragen werden.

17. Die Beobachtung lehrt aber weiter, dass beide Gefühlszustände in dem Menschen einander ergänzen, indem das Dasein des einen allmählig das Verlangen nach dem andern weckt. Wenn der Mensch in Lust oder Schmerz sein Ich in vollem Maasse empfunden und in seinem Für-sich-sein bestanden hat, erhebt sich in ihm der Drang nach dem Aufgehen des Ich's in das Ewige und Erhabene, und umgekehrt treiben die Achtungszustände allmählig wieder zum Für-sich-sein der Lust und des Schmerzes. Dieses Drängen nach dem Gegensatz, wenn der Mensch in dem Genuss der einen Gefühlsart sich erschöpft hat, zeigt sich nicht blos bei dem Einzelnen, sondern auch bei ganzen Völkern.

18. Die Geschichte lehrt, dass nach Zeiten grosser Ueppigkeit und Genusssucht oder nach Zeiten grossen Unglücks der ganze Geist des Volkes eine solche Wendung nach der entgegengesetzten Richtung nimmt, dass dann wahre Frömmigkeit oder Strenge der Sitten oder ernste Energie des Handelns die Herrschaft erhalten. Eine solche Umwandlung vollzog sich in der französischen Gesellschaft nach den Zeiten Ludwig XV. und XVI. mit der Revolution; in Deutschland nach den Freiheitskriegen. Ja die ganze Entwicklung des Christenthums in dem Römischen Reiche ruht auf diesem Grundgesetze und bezeichnet eine solche Wendung des öffentlichen Geistes von dem Kultus des eignen Selbst hinweg zur Autorität hin. Die alten Autoritäten der Religion, des Staats waren gesunken; die Römische Welt war nur noch von dem Kultus der Individualität, des Ich's erfüllt, Lust und Schmerz waren die allein bestimmenden Mächte; da begann die Sehnsucht nach der zweiten Art des Seins sich allmählig zu regen; man verlangte wieder nach der Autorität, und als das Christenthum diese Autorität in der vollkommensten Weise in seinem allmächtigen

und allweisen Gotte bot, fielen die Völker mit Inbrunst diesem Ewigen und Erhabenen zu und stiessen die irdische Welt mit ihrer Lust und ihrem Schmerz von sich.

19. Dieselben Wandlungen zeigen sich ebenso in dem Leben des Einzelnen. Odysseus verlässt die Zauberinsel der Kalypso; Aeneas die Genüsse an dem schwelgerischen Hofe des Dido; Rinaldo die Zaubergärten der Armida; Tannhäuser den Venusberg. Alle haben geschwelgt in der Lust des Lebens, in allen Arten der Freude; aber mitten in diesem Gefühl des Ich's bricht das Verlangen nach dem Gegensatze bei ihnen hindurch; sie verlassen die Lust und verlangen nach der Pflicht; ein göttlicher Befehl oder die innere Stimme heisst sie, sich wieder unterzuordnen und mit unwiderstehlicher Gewalt reissen sie sich von den höchsten Genüssen los, nur um wieder in Ehrfurcht sich zu beugen und einem Höhern zu dienen.

20. Die entgegengesetzte Wendung zeigt Faust. Er hat seine Jugend, seine Kraft dem Unendlichen geopfert; er hat das höchste Wissen erreichen wollen, sein Ich vergessen; aber mitten in dieses erhabene Streben bricht die Forderung des Ich's ein, sich selbst zu fühlen und in der Lust und dem Schmerz dieser Welt sein eignes Dasein zu empfinden. Man kann einwenden, dass dies Erfindungen der Dichter seien; allein sie sind überall durch reale Vorbilder in ihrer Zeichnung geleitet worden. Die reale Welt weist auf Aehnliches hin, nur dass es in der Masse des Mittelmässigen sich nicht zu so starken Gegensätzen entwickelt. Wenn der Bauer und Tagelöhner nach sechstägiger Arbeit des Sonntags die Kirche aufsucht, Stunden weit danach geht, statt die Lust der Ruhe zu geniessen, so ist es, einzelne Ausnahmen abgerechnet, jener Drang nach der Autorität, welcher ihn bestimmt; es ist das Verlangen, nach sechs Tagen, in denen nur das Ich das herrschende war, endlich die Ergänzung in jenen Zuständen zu finden, wo das Ich in die Hoheit eines Erhabenen und Ewigen aufgeht.

21. Pauli Bekehrung in der Apostelgeschichte ruht auf demselben Drange. Jeder wird von ähnlichen Schwankungen in seinem eignen Leben wissen; mitten im Glück, im Genuss bricht diese Sehnsucht nach dem Unendlichen hervor; Alles, was das Ich erfreute und sein Dasein stärkte, erregt plötzlich nur Ekel; man will nicht den Schmerz, denn auch da herrscht das Ich, sondern das Aufgehen des Ich's in ein Höheres, was als ewige Autorität den Halt bietet. Schleiermacher's Grundprinzip seiner Theologie, wonach alle Religion auf einem Abhängigkeitsgefühle des Menschen ruht, das ihn unwiderstehlich zu Gott treibt, drückt denselben Gedanken aus.

22. Diesem Drange nach der Autorität gewährt keine Religion eine solche Befriedigung, wie die katholische. Daher erklärt sich der Uebertritt so vieler geistreichen Männer zu ihr, nachdem sie den besten Theil ihres Lebens auf eignen Füssen gestanden und die Wahrheit aus sich allein zu finden gestrebt haben. Ein bezeichnendes Beispiel bleibt hier Fr. v. Schlegel; sehr wahr sagt Zimmermann (I, 595) von ihm: »Tastend griff er von dem einen zu dem andern; »stellte er jetzt die Alten, jetzt Shakespeare, jetzt Calderon und Jakob »Böhme als ewige Muster auf. Er erblickte jetzt das Objektive in »dem völligen Sich-gehen-lassen des kraftsprühenden Subjekts, bald »in der absoluten Hingabe an das feststehende Dogma; von der Lu»cinde sprang er zu den Kirchenvätern; von Faust zur Inquisition.«

23. Wenn so das reale Leben halb den Gefühlen der Lust, halb denen der Achtung und Erhebung gehört, wenn der Mensch in keinem dieser Gefühle dauernd verharren mag, so ist es erklärlich, dass diese Zustände von ihm auch in seine ideale Welt übertragen werden, die er sich nur bildet, um den Kern seines Daseins, die Gefühle, in reinerer Form darzustellen und zu empfinden. Die Bilder dieser idealen Welt werden deshalb den Gefühlen beider Art Genüge leisten müssen und indem sie dies thun, sondern sie sich zu dem Erhaben-Schönen und dem Einfach-Schönen; jenes erweckt die idealen Gefühle der Achtung; dieses die idealen Gefühle der Lust; jenes ist das Bild eines realen Erhabenen; dieses das Bild eines realen Geniessenden.

24. Das Erhabene und das Einfach-Schöne haben beide ein seelenvolles Reale zu ihrer Grundlage; aber in eigenthümlicher Besonderung. Das Reale des Einfach-Schönen ist von derselben Lust erfüllt, welche es durch sein Bild in dem Zuschauer erweckt; es ist das Mitgefühl, was dieser Empfindung des Zuschauers zu Grunde liegt. In dem erhabenen Realen ist aber nicht dasselbe Gefühl, wie in dem Beschauer seines Bildes. Schon in der realen Welt ist das Erhabene vielmehr die Darstellung einer unermesslichen Kraft, welcher gegenüber der Mensch verschwindet und in deren Betrachtung er von dem Gefühl der Achtung, des Vergehens und Aufgehens in jene Macht erfasst wird. Das Seelische in dem Erhabenen ist also der Gegensatz des Gefühles in dem von seiner Erhabenheit Erfüllten. Dort herrscht die unermessliche Kraft, an die sich die Vorstellungen des Ewigen, des Unerschütterlichen anschliessen; hier ist es das Gefühl der eignen Schwäche, des Verschwindens der eignen Kraft, und das Verlangen, in jene sich zu verlieren.

25. In dem Bilde des Erhabenen ist mithin der Inhalt nicht wie bei dem einfach Schönen mit dem Seelischen des Beschauers

gleichlaufend. Doch giebt es noch eine zweite Form, die Gefühle der Achtung zu erwecken, welche mit der bei dem einfach-Schönen übereinstimmt; es ist die Darstellung von Menschen, welche von dem Gefühle der Achtung erfüllt sind; der Anblick dieser wirkt, wie bei dem einfach Schönen, durch das Mitgefühl das gleiche ideale Gefühl der Achtung. So wirkt die heilige Cäcilie von Carlo Dolce, die büssende Magdalena von Corregio dieselbe Andacht, welche die Bilder der Himmelfahrt Christi, der Sixtinischen Madonna erwecken. Es sind deshalb auch von den Malern vielfach beide Motive für dasselbe Bild verbunden worden.

26. Nachdem die Seelenzustände und die beiden Gefühlsweisen dargelegt worden sind, auf denen das Erhaben- und das Einfach-Schöne beruhen, ist in diesem Abschnitt zunächst das Erhabene näher zu untersuchen und es tritt hier die Frage voran, welche Gegenstände es sind, die die Gefühle der Achtung, des Staunens, der Ehrfurcht in dem Menschen erwecken. Aus den Unterschieden dieser Gegenstände wird die Besonderung des Erhabenen hervorgehen. Das Wesen dieser Gegenstände, wodurch sie ein Erhabenes für den Menschen sind und die Achtung in ihm erwecken, ist bereits angedeutet worden; es ist dies überall eine für den Menschen unermessliche Kraft. Alle andern Bestimmungen haben diese Wirkung nur dann, wenn sie als Zeichen solcher Kraft auftreten oder aufgefasst werden.

27. Das Unermessliche ist dem Erhabenen ebenso wesentlich, wie die Kraft. Es ist damit gesagt, dass der Mensch an seiner eignen Kraft keinen Maassstab hat, um jene zu messen und als eine blosse vielfache Kraft seiner eignen aufzufassen. Vielmehr muss die Erscheinung des Erhabenen der Art sein, dass dem Menschen sofort die Unmöglichkeit klar wird, die Kraft desselben mit seiner eignen zu vergleichen; dadurch wird sie eine unermessliche für ihn und nur dadurch wirkt sie das Staunen und die Ehrfurcht. Aber diese Unermesslichkeit ist keine Unendlichkeit. Das Erhabene soll wahrgenommen werden; es soll im Schönen nach seiner Erscheinung abgebildet werden; es kann deshalb kein Unendliches sein. Die Unendlichkeit ist nur eine Beziehung, eine Verneinung der Gränze, aber kein bejahendes Sein und daher in keinem Bilde darzustellen.

28. Im Allgemeinen stimmen die Systeme in dieser Auffassung des Erhabenen überein. Schon Longin sagt: »Das Erhabene erregt »Staunen und Bewunderung; diese Affekte bemächtigen sich auf ein»mal des Menschen und üben die Herrschaft über ihn, der kein Wider»stand entgegengestellt werden kann. Nicht mit Willen, nicht durch »Ueberredung fügt man sich; vielmehr ist es ein Uebergewaltiges, ein

»Uebermässiges, das auf uns eindringt, so dass von Wahl und Wollen »nicht mehr die Rede ist.« Ebenso erkennt Zimmermann (I. 720), obgleich er alles Schöne nur in Formen und Beziehungen sucht, an, dass das Erhabene sich aus Formen bildet, »die auf die Wirksamkeit »ungeheurer Kräfte zurückdeuten; in denen sich die Wirkung gewal»tiger, die unseren unvergleichbar überragender Kräfte verräth.«

29. Zimmermann sagt weiter (I. 725): »Das Erhabene de»primirt und erhebt zugleich; es schlägt nieder und richtet auf; jenes »durch das Missverhältniss unserer und der ungeheuren Kräfte, die »es selbst oder deren Resultat es ist; dieses durch das rein objektive »Wohlgefallen, dass wir am Anblick so gewaltiger Kraftäusserungen »finden, indem wir uns selbst in unserer Kleinheit vergessen und rein »dem Eindruck der Grösse und Stärke der wirksamen Kräfte uns hin»geben.« Auch diese Darstellung ist treffend, bis auf das Wort: Wohlgefallen. Die, der anfänglichen Niederbeugung des Beschauers später folgende Erhebung ist keine Lust, kein Gefallen, sondern nur ein Aufgehen in den erhabenen Gegenstand, ein Vergehen des Ich's in die unermessliche Macht und nur dadurch auch ein Gefühl der Ruhe, der Freiheit sowohl von Lust, wie Schmerz; mithin kein Wohlgefallen.

30. Kant verlegt das Wesen des Erhabenen zwar auch in die übergrosse Kraft, allein er missversteht gänzlich die Natur der in dem Beschauer später eintretenden Erhebung. Dadurch wird die Definition des Erhabenen von Kant und Schiller falsch, indem sie es bezeichnen »als ein Vermögen des Widerstandes der Vernunft, das »über alle Naturmacht unendlich erhaben ist.« Das Erhabene ist in dieser Degnition kein Gegenständliches, sondern in die Seele des Beschauers verlegt; eine Annahme, welche der Beobachtung gänzlich widerspricht. Ueberdem ist diese Definiton nur von dem Natur-Erhabenen hergenommen; obgleich auch die Autoritäten, insbesondere Gott zu dem Erhabenen gehören. Hier würde Kant selbst den Widerstand der Vernunft gegen Gott nicht als den eigentlichen Gegenstand der Erhabenheit festhalten wollen. Das Wesen des Erhabenen ist aber überall dasselbe; auch in dem Natur-Erhabenen ist es der ganze Mensch, der von dessen Kraft erschüttert ist und seine Nichtigkeit ihm gegenüber empfindet. Auch hier wird keine Idee herbeigeholt und über das Natur-Erhabene gestellt, sondern der Mensch geht mit seinem ganzen Wesen in diese Naturkraft ein und erhebt sich erst wieder, wenn er in ihrer Bewunderung sich selbst verliert und die Trennung und Gegenstellung seiner selbst gegen die erhabene Macht vergisst.

31. Am sonderbarsten ist die Definition des Erhabenen bei den Schülern Hegels. Nach Vischer (I. 218. 234) »geht das Erhabene

»und das Komische aus einem Widerstreit der in dem Schönen ent- »haltenen zwei Momente, des Bildes und der Idee hervor. Die Idee »reisst sich aus ihrer Einheit mit dem Bilde im Schönen los und hält »ihm, als dem Endlichen ihre Unendlichkeit entgegen. So entsteht das »Erhabene. Es gilt als ein sich Widersprechendes. Das Wesen des »Schönen verlangt aber eine Genugthuung für das verkürzte Recht »des Bildes, und diese kann nur in einem neuen Widerspruch be- »stehen, indem sich das Bild der Durchdringung der Idee widersetzt »und ohne sie als das Ganze behauptet. So entsteht das Komische.«

32. Diese Darstellung ist selbst Poesie, wo nicht komische Poesie, aber keine Wissenschaft. Das Seelische (Idee) und das Aeussere (Bild) sind in jedem Schönen in gleicher Weise vorhanden; auch in dem Erhabenen ist kein Missverhältniss beider, sonst wäre sein Bild bedeutungslos oder unverständlich. Nur die unermessliche Grösse des Inhalts als Kraft und die ihr entsprechende sinnliche Aeusserung, als Bild, macht den Unterschied des Erhabenen von dem Schönen aus. Es ist allerdings ein Missverhältniss bei dem Erhabenen, aber nicht zwischen seinem Inhalt und seinem Bilde, sondern zwischen diesem Inhalt und dem Zuschauer. Alles Erhabene ist es nur durch seine Unmessbarkeit für den Zuschauer. Gott ist für sich selbst kein Erhabenes; und ebenso wenig der König für sich selbst. Nur das Missverhältniss zwischen der Kraft des Zuschauers und der Kraft in dem Gegenstande hebt diesen in das Erhabene. Indem Vischer dagegen diese Erhabenheit aus einem Missverhältniss innerhalb der Elemente des Schönen selbst abzuleiten sucht, macht dies seine Darstellung nicht blos falsch, sondern auch völlig unverständlich.

### b) Das Natur-Erhabene.

1. Die Besonderung des Erhabenen folgt den Besonderungen der unermesslichen Kraft, welche seinen Inhalt bildet. Ist diese eine blosse Naturkraft, so ist das Erhabene ein Natur-Erhabenes; ist sie eine geistige Kraft, so ist es ein Geistig-Erhabenes. Das Natur-Erhabene ist überall vorhanden, wo ein Einzelnes, eine Erscheinung, ein Vorgang in der Natur sich als die Wirkung einer unermesslichen Naturkraft dem Menschen darstellt. Die Beispiele sind oben gegeben worden. Sowohl das Beharrende in der Natur, wie die Bewegung und das Geschehen kann das Erhabene darstellen. Die hohen Gebirge mit ihren Eis- und Schneegipfeln, die steilen Felsen in ihrer Festigkeit, das unermessliche Meer in seiner Ruhe, der dunkle stille Sternenhimmel sind ein Erhabenes in der Beharrung; das von Sturm bewegte Meer, das Erdbeben, der Ausbruch des Vulkans, Blitz und

Donner des Gewitters, der Sturz der Lawinen, der Fall grosser Ströme sind ein Erhabenes in der Bewegung.

2. Die idealistischen Systeme sprechen neben dem Erhabenen der Kraft auch von einem Erhabenen des Raumes und der Zeit. Allein der leere Raum, die leere Zeit sind beide kein Erhabenes; sie werden es erst durch ihre Erfüllung oder durch ihre Gränzenlosigkeit oder durch ihre Wirkungen, insofern sie in all diesen Beziehungen sich als Bewahrer unermesslicher und gewaltiger Kräfte dem Menschen gegenüber darstellen. So ist die dunkle Nacht nur erhaben, wenn sie zugleich als die Bewahrerin von Mächten gilt, die in dieser Dunkelheit als unerforschlich und als unermesslich gelten; so ist der Sternenhimmel ein Erhabenes, weil dieser gränzenlose Raum zugleich von Welten mit ungeheuren Kräften erfüllt vorgestellt wird. Zimmermann sagt richtig (I. 721): »Der Schlummer der in der »Tiefe des Meeres ruhenden gewaltigen Kräfte ist es, der das ruhende »Meer so erhaben macht.« Aehnlich sagt Solger (Erwin S. 87): »Schweigen kann erhaben sein, wegen der nicht entwickelten Kraft.« Es ist die Kraft in der Ruhe, die Fr. v. Schlegel für das Schönste erklärt.

3. So erscheint der Zeitablauf von Jahrtausenden als ein Erhabenes nur, wenn er als eine Macht gefasst wird, der kein Werk des Menschen und kein lebendes Wesen auf die Länge widerstehen kann. Nur deshalb sind die Ruinen von Theben, die Campagna von Rom ein Natur-Erhabenes; sie sind das Bild der gewaltigen alles zerstörenden Macht der Zeit. Ebenso sind die Pyramiden Aegyptens neben ihrer Grösse auch deshalb erhaben, weil sie der zerstörenden Macht der Zeit seit Jahrtausenden getrotzt haben., mithin eine gleich erhabene Gegenkraft darstellen. Es ist falsch, wenn Vischer die Erhabenheit des »ewigen Juden« aus der unendlichen Fortdauer seines Lebens überhaupt ableitet. Das Erhabene desselben liegt vielmehr darin, dass er sterben will und nicht kann. Er ist ein Bild jenes Verlangens der Seele, aus dem Fesseln des Ichs heraus in das Gefühl des Vergehens seiner selbst einzutreten; er ist das Bild eines Menschen, der übersättigt von dem Leben nach dem Aufgehen in das Ewige verlangt, das Bild jenes furchtbaren Zwiespaltes in der Seele, wenn sie auf ewig an das Selbstische, an die Lust des Lebens festgebannt, ihr anderes Theil, das Vergehen in das Erhabene, was hier der Tod ist, nicht erreichen kann. Dieser Kampf wird erhaben durch das Uebermenschliche, zu dem das dichterische Bild des Juden gesteigert ist.

4. Das Erhabene tritt auch in der organischen Welt überall

da auf, wo der Gegenstand oder der Vorgang sich als das Zeichen einer unermesslichen Kraft darstellt. Deshalb gelten sehr hohe alte Bäume mit ihren mächtigen Stämmen und hohen, gen Himmel sich hebenden Kronen als erhaben; ebenso Urwälder, in welchen Pflanzen und Bäume in wilder Urkraft einander überwuchern und den in sie eindringenden Menschen in ein unergründliches Dickicht verstricken. Unter den Thieren gilt der Adler als erhaben, wegen seines hohen mächtigen Fluges; der Wallfisch wegen seiner gewaltigen Bewegungen und Wasserströme, die er in die Luft stösst; die Riesenschlange wegen der alles erdrückenden Kraft ihrer Windungen; der Löwe wegen der Gewalt seiner Klauen und seines donnerähnlichen Gebrülls; der Tiger wegen seines elastischen weiten Sprunges, mit der er seine Beute erfasst; der Zuchtstier wegen der Gewalt seines Nackens und der Stärke seiner Hörner, die alles vor sich niederwerfen; das Krokodill wegen seines ungeheuren von scharfen Zähnen starrenden Rachens.

5. So entspringt auch in der organischen Natur das Erhabene überall aus einer Kraft, gegen welche die des Menschen verschwindet. Alles, was solche Kraft zeigt, wodurch solche Kraft sich äussert, gilt als erhaben. Alle Thiere, welche trotz ihrer Grösse nicht diese wilde maasslose Kraft in sich tragen, wie der Elephant, das Pferd, der Delphin sind kein Erhabenes. Auch die Schlauheit des Fuchses, die Gelehrigkeit des Hundes, der schnelle Flug der Schwalbe, der Kunstsinn der Biene macht sie zu keinem Erhabenen, weil diese Eigenschaften im Vergleich zu denen des Menschen nichts Uebergrosses enthalten.

6. Die Erhabenheit der Landschaft setzt sich aus dem Erhabenen des Organischen und Unorganischen zusammen. Vorzugsweise wirkt hier das letztere, da jenes im Vergleich zu der elementaren Naturkraft in seiner Grösse schon herabsinkt. So wie bei dem Schönen überhaupt, so kann auch bei dem Erhabenen schon das Zeichen der erst nahenden übermächtigen Gewalt die Vorstellung des Erhabenen erregen. So weckt schon das Knistern einer beginnenden Feuersbrunst das dunkle Bild eines Erhabenen und Furchtbaren; ebenso das mässige aber wachsende Rauschen einer nahenden Wasserfluth, das feine Pfeifen des beginnenden Sturmes u. s. w. Soll aber solches Zeichen die Wirkung des Erhabenen haben, so muss seine Verbindung mit der nahenden Kraft gekannt sein.

7. Das Natur-Erhabene ist in diesen Besonderungen erschöpft. Insbesondere ist der Mensch, blos als organisches Wesen, für ihn selbst kein Erhabenes; die Aeusserungen grosser Stärke, grosser Geschwindigkeit nehmen in dem Menschen keine solche Unermesslichkeit

an, wie sie zur Erhabenheit gehört. Nur in den Halbgöttern und mythischen Heroen, wie im Herkules, im Siegfried, sind diese Kräfte so gesteigert, dass sie schon durch diese physische Macht als erhaben gelten.

8. Die Wirkung dieses Natur-Erhabenen ist kein sittliches Gefühl in dem Beschauer, sondern nur das einfache Staunen, Verwundern, Verstummen. Der vielbeschriebene Zustand der Achtung ist hier vollständig vorhanden; allein er hat keine Wirkung auf den Willen des Staunenden, noch auf sein Handeln. Indem die erhabene Naturkraft selbst ohne Willen ist und kein Gebot von ihr ausgeht, wird auch der staunende Mensch von keinem solchen Gebot getroffen und in seinem Handeln bestimmt. Dies ist der wesentliche Unterschied gegen das Geistig-Erhabene der Autoritäten, in denen sich die übergrosse Macht auch mit einem Willen verbindet und in ihren Geboten die Wirkungen der Achtung nicht blos in dem Staunen des Beschauers, sondern auch in seinem Handeln, in der Erfüllung des Gebotes zur Erscheinung kommen lässt.

### c) Das Geistig-Erhabene.

1. Der Uebergang aus dem Natur-Erhabenen zu dem Geistig-Erhabenen bildet die Moira der Griechen und das Fatum der Römer. In den Religionen beider Völker sind die Götter nicht allmächtig; der Gang der Natur- und menschlichen Ereignisse konnte daher weder aus dem Wesen und dem Charakter der Götter, noch aus den damals bekannten Naturgesetzen vollständig abgeleitet werden. Vieles von dem Geschehen zeigte ein wunderbares Eintreffen völlig unvorgesehener Ereignisse. Der Wechsel des Glücks und Unglücks folgte schnell; geheimnissvolle Mächte schienen willkürlich zu walten und die Mächtigsten der Erde schienen oft am wenigsten vor dem Untergang gesichert.

2. Es war deshalb bei der dichterischen Weise, in der die Natur aufgefasst wurde, erklärlich, dass dieser unerforschliche Gang der Dinge in Natur und Geschichte zu einer Persönlichkeit erhoben wurde, deren Macht weder die Götter noch die Menschen widerstehen können, und deren Gang Göttern wie Menschen völlig unerforschlich bleibt. Homer schwankt zwar in Bezug auf die Unterordnung der Götter; in einzelnen Stellen setzt er Zeus über das Fatum und in andern ordnet er Zeus ihm unter. Indess ist auch bei ihm das letztere die vorherrschende Auffassung. Gerade diese Unbeschränktheit und Unerforschlichkeit hinderten aber die Gestaltung dieser Macht zur vollen Persönlichkeit; das Fatum schwankt zwischen einer blinden unpersön-

lichen Naturgewalt und einem nach Art des Menschen seelisch erfüllten Wesen. Es ist deshalb eine Macht geblieben, die nicht einmal zur Götterwelt gehört. Aber bei der Allgemeinheit und Festigkeit des Glaubens an das Fatum besass es doch jene volle Realität, die nöthig ist, um als Stoff in das Schöne einzutreten.

3. In dieser Unwiderstehlichkeit für Götter und Menschen, in dieser Unerforschlichkeit des Fatums liegen alle Elemente der Erhabenheit. Das Fatum tritt deshalb auch in der Welt des Schönen überall als ein Erhabenes auf. In der ältern Kunst bleibt sein Wesen schwankend; später hat es in den Keren und Parzen eine bestimmtere Persönlichkeit erhalten; indess drücken beide Formen das Fatum nicht in seiner Tiefe und Erhabenheit völlig aus; sie zeigen mehr nur das Unerforschliche; die Parzen mit ihrem Spinnen und Zerschneiden des Lebensfadens sind weniger das Bild einer übergrossen Kraft, als der Unergründlichkeit und nehmen deshalb an der Erhabenheit weniger Theil.

4. Mit dem Auftreten der christlichen Religion blieb für dieses Fatum kein Raum. Ueber dem christlichen Gott gab es kein Höheres; auch steht alles Geschehen unter seiner vorsehenden Leitung. Allerdings blieb auch für den christlichen Frommen vieles von dem Geschehen, von den Uebeln, welche den Unschuldigen treffen, unerklärlich und in Widerspruch mit dieser Regierung Gottes. Allein die Unerforschlichkeit wurde nunmehr zu einer Eigenschaft Gottes selbst erhoben und damit die Quelle für das Fatum verstopft. Nur später, theils in der mohamedanischen Religion, theils mit dem wachsenden Widerspruch zwischen Naturwissenschaft und göttlicher Regierung wurde wieder ein Platz für das Fatum frei.

5. Der Glaube an dasselbe als einer selbstständigen Macht konnte indess in der modernen Welt nicht mehr die Allgemeinheit und Festigkeit gewinnen, wie im Alterthum; seine Aufnahme in die moderne Kunst ist deshalb beschränkter geblieben. Die Erhabenheit vieler antiken Tragödien ruht ausschliesslich auf der Erhabenheit des Fatums, welches den Gang der Entwicklung bestimmt und allen Widerstand niederschlägt. In der modernen Tragödie wird es aus dem angeführten Grunde nicht mehr in dieser Ausdehnung benutzt. Es tritt nur für einzelnes Geschehen auf und es sind mehr einzelne Personen in der Tragödie, welche das Geschehen unter diesem Gesichtspunkt auffassen und damit das Erhabene einführen.

6. Völlig verfehlt ist aber die Benutzung des Fatums in den modernen sogenannten Schicksalstragödien, wie im 24. Februar von Werner und in den Tragödien von Müllner. Abgesehen davon, dass der Glaube

an die Macht des Schicksals bei den Völkern jetzt nicht in der Allgemeinheit und Festigkeit wie im Alterthume besteht, um zu der leitenden Macht für die ganze Entwicklung zu dienen, verliert das Fatum in diesen Dramen auch seine Erhabenheit, indem es seine Wirksamkeit und Macht nicht mehr gegen die erhabenen Gewalten der Fürsten und Völker richtet, sondern in die kleinen Verhältnisse des bürgerlichen Familienlebens eingreift.

7. Die zweite Form, in der das Geistig-Erhabene auftritt, sind die Autoritäten, welche zugleich die Quellen des Sittlichen für den Menschen sind. Ihre Natur ist bereits früher (I. 114) dargelegt worden. Sie sind selbst keine sittlichen Mächte, wie man leicht meinen könnte, sondern reine Naturwesen, welche aber mit einer unermesslichen Macht gegenüber dem Menschen ausgestattet sind. Nur deshalb werden ihre Gebote mit Achtung empfangen und ausgeführt und nur deshalb wird ein solches Vollziehen ihrer Gebote zu einem sittlichen Handeln, was nicht aus Lust oder Furcht geschieht, sondern rein aus Achtung vor der gebietenden erhabenen Gewalt.

8. Die höchste Stelle darunter nehmen die Gottheiten ein. Alles Wollen und Handeln derselben gilt deshalb dem Menschen als erhaben. Dies gilt sowohl für die Religionen des Orients, deren Götter aus personifizirten Naturmächten hervorgegangen sind, wie für den Islam und das Christenthum. Am schwächsten ist das Erhabene bei den griechischen Göttern, da diese dem Menschen zu ähnlich geworden sind. Am vollkommensten tritt diese Erhabenheit bei dem Jehova der Juden und bei dem christlichen Gott hervor. Beide sind allmächtig, allwissend und allweise. Nichts kann ihnen widerstehen. Als die höchsten Kräfte sind sie auch das höchste Erhabene und ihre Gebote bilden deshalb auch eine Quelle des Sittlichen für die Autoritäten der Fürsten und Völker. Die Entwicklung der alten Religionen ist jedoch hierin nicht so entschieden, wie die der christlichen. Das Priesterthum in den antiken Staaten war in grösserer Abhängigkeit von dem Fürsten und wagte es nicht, die Gebote der Gottheiten mit derselben Entschiedenheit gegen den Fürsten zu kehren, wie gegen die Unterthanen.

9. Die Macht der Fürsten ist im Orient und bei den unzivilisirten Völkern am grössten und unbeschränktesten. Die Autorität d-- Fürsten, als Quelle des Sittlichen und als ein Erhabenes ist desha nur in diesen Staaten in vollem Umfange vorhanden. Nur in Chin in Indien, in der Türkei, in Russland gilt der Ausspruch des Fürste. auch für den einzelnen Fall als das unbedingt Rechte und Heilige, den sich jeder mit Achtung beugt. In den zivilisirten Ländern Europa ist diese Autorität durch die gestiegene Autorität des Volkes herab

gedrückt und beschränkt worden. Die Stellung des Fürsten als Quelle des Sittlichen ist hier erschüttert und ebenso hat seine Erhabenheit abgenommen. Indess ist immer noch so viel davon geblieben, dass die Kunst einen genügenden Stoff für ihre erhabenen Bilder daraus entnehmen kann.

10. Neben Gott und dem Fürsten bildet das Volk als Ganzes die dritte Autorität, deren Wille das Sittliche für den Einzelnen begründet. Mit dem steigenden Wissen und Reichthum haben die civilisirten Völker als Autorität sich allmählig über die Autorität der Fürsten erhoben, aber ihre Erscheinung als ein Erhabenes ist seltner. Ihre Erhabenheit tritt nur da hervor, wo das Volk als Eine Macht, wo sein Handeln als das einer einigen Gewalt auftritt. So enthalten die Wanderungen und Züge der Völker im Orient und Occident bei dem Verfall des Römischen Reichs, die Züge der Araber zur Ausbreitung des Islam, die Wanderungen der Normannen, die Kreuzzüge das Erhabene; es sind Bewegungen, die so gewaltige Kräfte in sich tragen, dass sie dem Einzelnen als unwiderstehlich gelten. Eine gleiche Erhabenheit zeigt das Handeln des Volkes nach Innen; in den Revolutionen und in den Begründungen neuer Staatsverfassungen, in den grossen Bauten und Unternehmen zur Unterwerfung der Natur.

11. Nächst dem Gotte, dem Fürsten und dem Volke ist auch der Vater innerhalb seiner Familie eine Autorität; allein seine Erhabenheit hat nur den unmündigen Kindern gegenüber eine Wirklichkeit; sie kann deshalb von der Kunst nicht als Erhabenes benutzt werden, weil hier das Publikum selbst erwachsen ist und in dem Vater nur Seinesgleichen sieht.

12. Nächst dem Fatum und den Autoritäten tritt als dritte Form des Sittlich-Erhabenen der einzelne Mensch auf und zwar in zwei Arten. Der Mensch erreicht das Erhabene entweder durch die gewaltige Grösse einer Leidenschaft oder durch die gleiche Grösse seines sittlichen Verhaltens. Indem das Erhabene nur an die unermessliche Kraft gebunden ist, nicht an die sittliche Natur derselben, so erhellt, dass jede Leidenschaft, auch wenn sie in das Böse geräth, dennoch erhaben wird, sobald sie nur eine Stärke erreicht, welche ihr gewöhnliches Maass so gewaltig überschreitet, dass der menschliche Maassstab dafür verschwindet. Es giebt deshalb eine Erhabenheit des Bösen wie des Guten und die Religionen haben innerhalb der überirdischen Welt dieser Erhabenheit des Bösen in dem Teufel und ähnlichen Wesen eine Realität gegeben.

13. Diese Erhabenheit tritt auch bei den Menschen auf, obgleich sie dem Sittlichen unterworfen sind, sobald ihre Leidenschaft nur die-

selbe gewaltige Grösse und Kraft erreicht. Marius, Sylla, Catilina, Nero, Attila, Richard III. von England, der Herzog Alba zeigen diese Erhabenheit im Bösen. In niederen Kreisen zeigt sie sich in den Führern der Räuberbanden und Piraten. Der Glaube der Völker hat die Giganten und Kyklopen, die bösen Zauberer und Riesen hinzugefügt. So wenig, wie die Erhabenheit der Leidenschaft durch das Unsittliche erschüttert wird, so wenig wird sie durch die Sittlichkeit gesteigert; sie ist nur erhaben als die natürliche Gewalt des Willens, welche von den Gefühlen der Lust und des Schmerzes erweckt, die geistigen und körperlichen Kräfte des von der Leidenschaft Erfassten zu einer übergrossen und übermenschlichen Aeusserung treibt.

14. Ihr gegenüber steht die Erhabenheit im Sittlichen. Hier ist es nicht die Grösse der Leidenschaft, sondern die Grösse der Ehrfurcht und der Unterwerfung, welche die Erhabenheit begründet. Die Achtung hat wie die Lust ihre Grade; für jedes Volk bildet sich ein durchschnittliches Maass ihrer Stärke. Wird nun in einzelnen Menschen dieses Maass weit und unvergleichlich überschritten und zeigt sich die Stärke dieser Gefühle in einer Ueberwindung von Hindernissen, von Schmerzen, vor denen der gewöhnliche Mensch als unerträglich zurückbebt, so nimmt die Erscheinung und das Handeln eines solchen die sittliche Erhabenheit an. Dahin gehören die Heldenthaten des Cocles, des Brutus, des Regulus und Anderer in der Römischen Geschichte; ebenso der Kampf der dreihundert Spartaner bei Thermopylä; dahin gehören die Märtyrer, welche die Qualen und den Tod für ihre Ueberzeugung ohne Wanken erlitten; dahin gehört Luther auf dem Reichstage zu Worms. Die Erhabenheit dieser Männer ruht nicht auf ihrem sittlichen Handeln an sich, sondern auf der übermenschlichen Stärke, mit der es bei ihnen hervortritt und selbst vor dem Furchtbarsten nicht zurückweicht.

15. Es können zu dieser Gattung des Erhabenen auch die Propheten und erhabenen Verkünder der Zukunft gerechnet werden. Ihre Erhabenheit liegt allerdings nicht in einem Handeln, nicht in der sittlichen Stärke, sondern in der übermenschlichen Grösse und Tiefe ihres Wissens, durch die sie alle Anderen überragen und durch die sie, allenfalls mit Beistand der Götter, selbst das Verborgenste und Fernste erkennen. Dieses erhabene Wissen steht dem erhabenen Sittlichen am nächsten. Beispiele dazu bieten die Propheten bei den Juden, Tiresias und die Priester des delphischen Orakels bei den Griechen, die Anachoreten und Einsiedler bei den orientalischen Christen welche der Glaube mit wunderbaren und geheimen Kenntnissen ausstattete.

16. Die sittliche Erhabenheit bedarf zu ihrem Ausdruck nicht nothwendig des Handelns; es giebt auch eine Erhabenheit der Ruhe und des Leidens, durch welche sich die gewaltige sittliche Kraft offenbaren kann. In den Märtyrern sind die Beispiele dieser Art vorherrschend; auch Ludwig XVI. und Marie Antoinette in den letzten Tagen vor ihrer Hinrichtung zeigen diese Erhabenheit des Leidens, während sie Napoleon I. auf Helena abgeht.

17. In diesen hier aufgezählten Arten ist das Geistig-Erhabene erschöpft. Die Besonderungen des Erhabenen überhaupt haben sich im Realen nunmehr dahin gestaltet: Das Natur-Erhabene ist entweder das Erhabene elementarer Naturkräfte, oder gewaltiger Kräfte in dem organischen Reiche der Pflanzen und Thiere. Das Geistig-Erhabene umfasst das Fatum, die Autoritäten der Gottheit, des Fürsten und des Volkes, die erhabenen Leidenschaften und die erhabene Sittlichkeit einzelner Menschen.

18. Es erhebt sich nun die Frage, durch welche Mittel die Kunst dieses Erhabene in ihre ideale Welt übernehmen kann. Die Antwort ist die allgemeine, welche früher für die Darstellung des Unsinnlichen durch das Sinnliche gegeben worden ist. Auch im Erhabenen ist die Natur- oder geistige Kraft mit sinnlichen Bestimmungen ursachlich verknüpft, welche durch ihre Regelmässigkeit und Allgemeinheit zu dem Zeichen der innern, nicht unmittelbar wahrnehmbaren erhabenen Kraft werden. Durch deren Uebernahme in das Bild kann die Kunst das Erhabene auch in ihrer idealen Welt darstellen.

19. Die sinnlichen Elemente des Natur-Erhabenen sind unmittelbar in dessen Erscheinung gegeben. Die sichtbaren und hörbaren Bestimmungen im Donner, im Erdbeben, im Meeressturm, in der Feuersbrunst, in der Gestalt und den Bewegungen des Löwen, der Riesenschlange sind solche ursachlich mit der ungeheuren Kraft verknüpften Elemente, an denen das Schöne die Mittel hat, um das Bild des Natur-Erhabenen daraus zu formen. Bei dem Fatum fehlen diese sinnlichen Elemente; es äussert sich nur in der Unerforschlichkeit und Unwiderstehlichkeit des Geschehens; es ist deshalb nur von dem Dichter, nicht von den anderen Künsten in ihr Bild zu übernehmen; nur in den Parzen hat die bildende Kunst ein, aber unzureichendes Bild desselben versucht.

20. Das Bild der Gottheit kann, da sie nicht unmittelbar den Sinnen sich bietet, nur aus dem Natur-Erhabenen und aus dem menschlich Erhabenen in der Phantasie gebildet werden. Die übrigen Autoritäten sind selbst Menschen. Das Bild der Autoritäten ist sonach

von dem Bilde des erhabenen Menschen bedingt und deshalb mit diesem zugleich zu betrachten.

21. Das Bild der erhabenen Leidenschaft und der erhabenen Sittlichkeit im Menschen ist nur möglich, wenn jene Elemente im Antlitz, in der Gestalt und in den Geberden des Menschen gefunden sind, welche mit diesen Gefühlen ursachlich verknüpft sind. Diese Auffindung ist bei dem Erhabenen ebenso schwierig, wie bei dem Schönen überhaupt und die Kunstgeschichte lehrt, dass auch hier Jahrtausende verflossen sind, ehe allmählig die reinsten und treffendsten Elemente erreicht und zur Darstellung desselben in einem vollendeten Bilde verbunden worden sind.

22. Das Nächste war, diese Elemente der Erhabenheit in dem Uebergrossen oder Kolossalen zu suchen. Die orientalische Kunst zeigt deshalb das Erhabene der Götter und Menschen überwiegend in der Ausdehnung der Gestalt in das Kolossale. Nächstdem wurde die Thiergestalt, so weit sie Ausdruck des Erhabenen ist, dazu benutzt und die erhabenen Götter und Menschen aus einer Verbindung von Mensch und Thier gebildet. Endlich steigerte man die Zahl und die Grösse einzelner menschlicher Organe, um das Bild der unermesslichen Kraft zu gewinnen. So wurden die Brüste der weiblichen Gottheiten vervielfältigt, die Zeugungsglieder der männlichen Gottheiten übermässig vergrössert und beiden Geschlechtern mehrere Köpfe oder eine Anzahl von Armen zugetheilt.

23. Erst die Griechen fanden die treffendsten Elemente des Erhabenen in der menschlichen Gestalt selbst; erst sie waren deshalb im Stande, die erhabenen Götter und Menschen in rein menschlicher Gestalt mit Fernhaltung des Thierischen und des übertriebenen Kolossalen in vollendeter Weise darzustellen. An dem Jupiter von Otricoli, an der Juno Ludovisi, an dem Apollo von Belvedere, an dem farnesischen Herkules sind Muster davon bis zur Gegenwart erhalten geblieben.

24. Die christliche Zeit hat diese Muster für das menschlich Erhabene zum grössten Theil beibehalten können; aber für das Bild des erhabenen christlichen Gottes waren sie unzureichend. Hier hatte die Kunst von Neuem zu beginnen und die Elemente zu suchen. Für die bildliche Darstellung des Gott-Vaters waren bei der Unendlichkeit und Geistigkeit seines Wesens diese Schwierigkeiten nicht zu überwinden; alle Versuche sind hier selbst bei den besten Meistern symbolisch geblieben. Dagegen war in Jesus, als Gott-Sohn die Erhabenheit bildlich darstellbar, da er selbst in Menschengestalt erschienen war. Es kam also nur darauf an, die Elemente seiner Er-

habenheit und seiner Tugenden in dem sittlichsten Menschen der realen Welt zu suchen. Die Künstler haben an diesem Ideal göttlich-menschlicher christlicher Erhabenheit ebenso Jahrhunderte gemeinsam gearbeitet, wie die Orientalen und Griechen an dem Ideal rein menschlicher Schönheit. Erst durch Raphael, Michel Angelo, Murillo und andere Meister ward es erreicht.

25. Indem die Jungfrau Maria, die Engel und die Heiligen in diesen göttlichen Kreis eintraten, hatten die christlichen Künstler dieselbe Veranlassung, wie die griechischen Künstler durch ihre Religion, das Ideal des Göttlich-Erhabenen weiter nach den Geschlechtern, Altern und Charakteren zu besondern und zu einem Reichthum von Unterschieden auszubilden. Während mit der Abnahme des Glaubens diesem Ideal die weitere Fortbildung verloren ging, ist dagegen die Verbildlichung des Menschlich-Erhabenen der Leidenschaft und der Sittlichkeit stetig vorgeschritten und insbesondere ist die moderne Zeit in der Darstellung des Naturalistisch-Erhabenen über die antike Kunst hinausgegangen.

26. Das Erhaben-Schöne bedarf indess nicht blos eines Bildes, sondern auch der Idealisirung desselben. Indem letztere ihre Mittel und ihre Richtung nur aus dem erhabenen Realen entnehmen kann, gelten hier die in dem frühern Abschnitt hierüber entwickelten Regeln. Es ist dort bereits vielfach die Idealisirung des Erhabenen mit erwähnt und näher erörtert worden; es bleibt daher hier nur Einzelnes nachzuholen, was sich am zweckmässigsten an die nachfolgende Betrachtung des Erhabenen in den einzelnen Künsten anschliesst.

27. Das Erhaben-Schöne ist das Bild des realen Erhabenen; insofern giebt es auch ein erhabenes Naturschönes, sowohl in der Natur als in der Geschichte. Es unterliegt denselben Bedingungen, wie das Naturschöne überhaupt, d. h. das reale Erhabene darf nur als Bild seiner selbst aufgefasst werden; es muss von seinen realen Beziehungen abgelöset werden, die Gefahren, die es droht, die Vortheile, die es bietet, müssen ausser Acht bleiben; das Störende muss ausserdem durch Idealisirung beseitigt und das Bedeutende verstärkt werden.

28. So ist der düstere Felsengrund nur für denjenigen erhabenschön, der keine Furcht hat, dass Räuber darin verborgen sein möchten, oder dass er den Weg verlieren werde. Die Erhabenheit der Eisgebirge und Gletscher verschwindet für den, der nur mit der Sorge beschäftigt ist, wie er über die Eisspalten und die steilen Abhänge glücklich hinüber kommen werde. Ebenso muss, um einen Hagelsturm erhabenschön zu finden, von dem Störenden der zerschlagenen Fenster und

des hereindringenden Regens abgesehen werden. Das Erhaben-Schöne darf, wie jedes Schöne die Gefühle des Staunens, der Ehrfurcht nur in idealer Weise erwecken; der Mensch soll nicht in seinem wirklichen Sein sich vor ihm, wie vor einem realen Erhabenen beugen, sondern nur der ideale Anklang an diese Stimmung soll durch das Erhaben-Schöne, als Bild des Realen, in ihm erweckt werden.

29. In dem Kunstschönen hat das Erhabene nicht für alle besondern Künste die gleiche Bedeutung. Der Park, die schöne Landschaft kann das Erhabene nur bieten, wenn die Natur dabei zu Hülfe kommt, wie z. B. in den Gärten des Marquis Pallavicini bei Genua. Die Kunst kann hier meist nur idealisirend wirken. Nur Einzelnes, wie mächtige Springbrunnen, kann sie jetzt auch ohne Hülfe der Natur als Erhabenes hinzufügen, im Uebrigen ist die Herstellung des Erhabenen einer Landschaft für die menschliche Kraft zu gross.

30. In der Baukunst ist dagegen das Erhaben-Schöne vorherrschend; nicht blos die Tempel und Kirchen, sondern auch die Palläste und Rathshäuser gehören dem Erhaben-Schönen an. Nur bei den Griechen und Römern finden sich kleine Rundtempel wie der bei Tivoli, die nur einfach-schön gehalten sind. Da das reale Haus des Gottes, des Fürsten und des Volkes den erhabenen Autoritäten dient, ist es natürlich, dass die Baukunst das schöne Bauwerk nur als erhabenes dargestellt hat; und so steigt und fällt auch die Erhabenheit dieser Kunst-Bauwerke mit der realen Erhabenheit der Gottheiten und Fürsten bei den verschiedenen Völkern. Die Bauten der Orientalen und Römer sind erhabener, als die der Griechen, bei denen die Fürsten fehlten, und die Götter und das Volk nicht die Erhabenheit wie dort erreichten.

31. Die Erhabenheit ist in der Baukunst vorzugsweise durch das Kolossale und Vielfältige dargestellt worden. Diese Elemente haben in dieser Kunst ihre Berechtigung, wo schon das Reale sein Seelenvolles nicht in besondern feinen Elementen aufzeigt, wie bei der menschlichen Gestalt. Deshalb erhielt sich das Kolossale in der Baukunst auch bei den Griechen und noch mehr bei den Römern und den christlichen Völkern. Eine andere Form des Erhabenen bietet das Gewölbe, in dem das Wunder sich vollzieht, dass die La‑ sich durch ihre eigene Schwere trägt. Ebenso ist die Höhe ei Element des Erhabenen. Aus dem Gewölbten und In-die-Höhe-Ste: genden hat sich wesentlich das Erhabene in den Baustylen der Röme und des Mittelalters gebildet. Die Säulen und andern Elemente dei griechischen Bauwerke dienen weniger dem Erhabenen, wie dem Einfach-Schönen. Grosse Bauwerke, wie der Pallast Pitti in Florenz,

können durch das Rohe, Unbearbeitete ihrer Aussenseite die Erhabenheit steigern, indem sie damit das Natur-Erhabene der Felsen nachahmen.

32. Die Plastik hat es mit der Gestalt der Götter und erhabenen Menschen zu thun. Ihre Elemente sind bereits oben besprochen worden. Das Kolossale ist hier von der klassischen Kunst, unbeschadet des Erhabenen, mit Recht bis auf ein Geringes beseitigt worden. Die Malerei kann das Erhabene aller drei vorgehenden Künste in ihre Bilder aufnehmen; aber sie erst vermag, das Erhabene des Volkes in den Handlungsbildern der Volkskämpfe, der Schlachten und Völker-Wanderungen darzustellen. Sie besitzt dabei vorzügliche Mittel zur Idealisirung des Erhabenen. Dazu gehört das Dunkel und das Unbestimmte der Begränzung bei den Oelfarben, wodurch der erhabene Gegenstand grösser wird; ferner die Steigerung der Grösse durch die Perspektive und durch Verkleinerung von Gegenständen, deren Grösse geläufig ist und nach denen das Erhabene beurtheilt wird; endlich die Einführung des Massenhaften von Menschen und Thieren. Die Malerei vermag damit die Erhabenheit einer Landschaft, einer Begebenheit ohne Schaden der Aehnlichkeit so zu steigern, dass oft erst an ihrem Bilde die Erhabenheit des Realen von dem Beschauer erkannt wird.

33. Die Musik hat reiche Mittel für das Bild des Erhabenen in den gewaltigen Tönen der Orgel und der Posaunen; in dem gehaltenen, feierlichen Zeitmaasse; in der Aufhebung des Rhythmus, wie es bei dem Choral geschieht; in den tiefen Bässen, welche den Fortgang der Harmonie tragen oder hemmen, in jenen Melodien, welche nur in kleinen Intervallen auf- und absteigen und sich jedes sinnlichen Reizes enthalten; in der Vielstimmigkeit der Fuge und des Canon und in den Klangfarben der Blasinstrumente im Gegensatz zu den Geigen. Das Natur-Erhabene, wie das Geistig-Erhabene kann von ihr dargestellt werden und wenngleich sie nur Stimmungsbilder bieten kann, so hat sie doch für die Stimmungen der Andacht, der Anbetung, der Ehrfurcht grosse Mittel und das Erhabene herrscht nicht blos in der Kirchenmusik vor, es bildet auch einen grossen Theil der profanen Musik. Bach, Gluck, Beethoven, Meyerbeer haben das Erhabene vorzugsweise gebildet und selbst in Werken für einzelne Instrumente dargestellt. So ist in der Cis-Moll-Klaviersonate von Beethoven der Inhalt des ersten Satzes das Erhabene in der Ruhe und der Inhalt des letzten das Erhabene in der Bewegung. Die erhabene Musik muss sich, wie jedes Erhabene von dem Zierlichen und Kleinen fernhalten; deshalb sind die Verzierungen der Triller, der Vorschläge, der Doppel-

schläge, so wie die feinere Variirung des Themas durch künstliche Figuren von ihr ausgeschlossen.

34. Das Gebiet des Erhabenen für die Dichtkunst hat die gleiche Ausdehnung und die gleichen Schranken, wie sie für das Schöne der Dichtkunst überhaupt bestehen. Die Dichtkunst liebt es deshalb, das Erhabene in der Bewegung und in Handlungsbildern zu bieten. Das Epos und die Tragödie behandeln beinah nur erhabene Stoffe; auch in der Lyrik hat das Erhabene in den Psalmen, Oden und Dithyramben besondere Arten seiner Darstellung erhalten. Die begriffliche Unbestimmtheit des dichterischen Materiales unterstützt wesentlich die Darstellung des Natur-Erhabenen, des Erhabenen des Fatums und der Gottheit. Die festen Gränzen der Gegenstände sind darin von selbst aufgehoben.

35. Deshalb ist auch nur die Dichtkunst im Stande den unendlichen Gott in ihr Erhaben-Schönes aufzunehmen. Seine Schilderung geschieht in den Psalmen so wie in den indischen und persischen Dichtungen hauptsächlich durch Metaphern, indem das Elementare der Natur in seiner Erhabenheit zu Bildern des Wesens und der Eigenschaften Gottes benutzt wird, und seine Macht in ihren Wirkungen auf das Elementare dargelegt wird. So heisst es in dem 104. Psalm: »Du schaust die Erde an, so bebt sie; du rührst die Berge an, so »rauchen sie. Alle Wesen warten auf dich. Verbirgst du dein An»gesicht, so erschrecken sie; du nimmst ihren Odem weg, da ver»gehen sie und werden zu Staub.« Auch die griechischen Dichter geben durch solche Bilder ihren Göttern die erhabensten Züge. Wenn Zeus die Locken schüttelt, erbebt der Olymp; Athene eilt auf Sturmesflügeln zu Odysseus; der verwundete Mars schreit wie zehntausend Krieger.

36. Die Erhabenheit wird durch die Kürze des Ausdrucks gesteigert und der Inhalt durch die Knappheit der Form gleichsam erhöht. »Gott sprach: Es werde Licht und es ward Licht« ist durch diese Kürze ein vortreffliches Bild der Erhabenheit. Haydn hat in seiner Schöpfung ein ebenso erhabenes musikalisches Bild dazu geschaffen, wie Phidias zu dem Vers des Homer, wo der Olymp erbebt, als Zeus seine Locken schüttelt. Winkelmann sagt: »Das »Erhabene liegt in der Einfalt und Einfachheit; nicht in den unend»lich gebrochenen und geketteten Tönen, sondern in einfachen, lang »anhaltenden Zügen.« Deshalb kann auch das Versmaass zum Ausdruck des Erhabenen dienen; die Maasse, welche sich hierfür bei den Griechen gebildet hatten, haben noch heute diese Bedeutung.

37. Unter den Dichtern zeigt sich ein Unterschied; nicht alle

sind gleich geschickt, das Erhabene und Einfach-Schöne darzustellen. Aeschylos, Pindar, Dante, Calderon, Schiller neigen zu dem Erhabenen; selbst das Einfach-Schöne wird von ihnen mit Pathos dargestellt. Euripides, Ovid, Ariost, Wieland, Göthe neigen zu dem einfach Schönen; die Erhabenheit der Helden verwandelt sich unter den Händen Göthe's bald zur einfachen Schönheit. Nur Homer, Sophocles, Shakespeare zeigen sich gleich gross in beiden.

### d) Das Edle und das Gemeine.

1. Die Gefühle des Menschen zerfallen, wie gezeigt worden, in die der Achtung und der Lust oder des Schmerzes. Das Erhaben-Schöne ist das, was die Achtungsgefühle; das Einfach-Schöne ist das, was die Lustgefühle in dem Beschauer erweckt. Das erstere muss deshalb das Bild einer übergrossen Kraft sein; das letztere das Bild eines, von der Lust erfüllten Realen, wohin auch das von dem Schmerz erfüllte Reale, als Unterart gehört. In der Wirklichkeit bleibt aber noch ein drittes; dies sind die von der Achtung erfüllten Menschen und es entsteht die Frage, wohin das Bild solcher gehört. Es sind dies die Bilder derer, welche das Natur-Erhabene anstaunen; derer, welche vor der Hoheit Gottes in Anbetung versinken; welche vor der Majestät des Fürsten oder des Volkes in Ehrfurcht sich neigen; welche endlich in Achtung vor dem sittlichen Gebot ihre Pflicht erfüllen, ohne aber dabei eine so grosse Kraft zu entwickeln, dass sie zu einem Erhabenen werden.

2. Wenn die oben gegebenen Begriffe des Erhabenen und Einfach-Schönen festgehalten werden, so gehören diese Bilder unter keines von beiden. Dennoch finden sie sich in den bildenden Künsten sowohl wie in der Dichtung. Die Gemälde erhabener Gebirgslandschaften, erhabener Bauwerke enthalten mitunter auch Menschen, welche sich von diesen erhabenen Gegenständen ergriffen zeigen; ebenso erscheinen in den Gemälden kirchlicher Prozessionen oder des Gottesdienstes die Glieder der Gemeinde von diesen Gefühlen erfüllt. Die Madonnen von Raphael, von Holbein und Andern sind im Bilde von Frommen und Heiligen umgeben, die sie anbeten. Die Stimmungs- und Handlungsbilder, in denen Kaiser und Könige in ihrer Majestät auftreten, zeigen beinah immer ein Gefolge, welches die Ehrfurcht vor jenen ausdrückt. Dasselbe wiederholt sich bei den dichterischen Bildern von solchen Stoffen.

3. Auch das einfache, alltägliche, sittliche Handeln des Menschen bildet den Stoff für Bilder der Maler und Dichter; insbesondere findet man Genre-Bilder mit diesem Inhalt. Ein Knabe, der mit dem

Bettler sein Frühstück theilt; ein Mädchen, was einen Blinden führt; ein Mann, der einen Ertrinkenden aus dem Wasser rettet; eine Hausfrau mit dem Gesinde am Spinnrade; ein pflügender Bauer sind solche Thätigkeiten einfacher Pflichterfüllung, welche den Stoff der Gemälde bilden. Aus der Dichtkunst gehören hierher die Fabeln; die moralischen Gedichte von Gellert und Andern; Schiller's Bürgschaft u. s. w. Das Wesen dieser Bilder ist, dass ihr Inhalt sich nicht auf die Lust- oder Schmerzgefühle beschränkt, sondern das reine, aus der Achtung vor dem Gebot hervorgehende sittliche, aber einfache Handeln mit aufnimmt.

4. In den bisherigen Systemen werden diese Bilder bald zu dem Erhabenen, bald zu dem Einfach-Schönen gerechnet. Da das Sittliche in diesen Systemen von dem Schönen nur wenig oder gar nicht unterschieden wird, bietet die Klassifikation dieser Bilder ihnen keine besondere Schwierigkeit. Allein wenn das Einfach-Schöne, wie bald gezeigt werden soll, nur aus den Bildern der Lust hervorgeht und das Erhabene eine übergrosse Kraft verlangt, so würden jene Stoffe zu keinem von beiden gehören, sondern eine eigene Art ausmachen. Die nähere Untersuchung ergiebt indess, dass das edle oder rein sittliche Handeln zum Stoff für das Schöne nicht ausreicht, und dass, wo es als Stoff in einem wahren Kunstwerke auftritt, es immer mit einem andern Inhalt verbunden ist, der die Schönheit vermittelt.

5. An sich betrachtet, muss das Bild eines sittlichen Handelns die entsprechenden idealen Gefühle der Achtung im Zuschauer erwecken. Insofern würden diese Bilder, wie die Bilder des Erhabenen, den Gegensatz gegen das Einfach-Schöne bilden, welches nur die ideale Lust erweckt, und sie würden insofern als eine Unterart des Erhabenen behandelt werden können. Allein da das Staunen vor dem Natur-Erhabenen und die Ehrfurcht vor den irdischen Autoritäten nicht für sich verständlich dargestellt werden kann, so sind diese Bilder niemals auf Menschen mit diesen Gefühlen beschränkt, sondern sie geben zugleich das Natur-Erhabene selbst oder die Majestät des Kaisers, Königs oder Volkes. Damit sinken diese Bilder zu der blossen Staffage der Bilder des Erhabenen herab, bieten keine Eigenthümlichkeit weiter, und dienen nur zur Verstärkung der durch das Erhabene unmittelbar erweckten Gefühle.

6. Dagegen können die Zustände der Frömmigkeit und des sittlichen Handelns auch ohne das Erhabene, auf dem sie ruhen, dargestellt werden, wie die Bilder der heiligen Cäcilie, der büssenden Magdalene der Betenden überhaupt und jene bereits erwähnten Bilder des sittlichen Handelns zeigen. Ihre Wirkung besteht in der Erweckung

eines dem dargestellten entsprechenden idealen frommen oder sittlichen Gemüthszustandes in dem Beschauer. So wie schon im Leben der Anblick einer edlen That das eigene reale sittliche Gefühl stärker hervortreten macht und den Nacheifer weckt, so geschieht es durch das Bild solcher That in idealer Weise bei dem Beschauer.

7. Die Zahl solcher sittlichen Bilder ist indess gering, sowohl in den bildenden Künsten wie in der Dichtkunst, und bei näherer Betrachtung ergiebt sich, dass alle nur deshalb als ein Schönes gelten, weil sie entweder durch Steigerung des sittlichen Gefühles und seiner Aeusserungen sich dem Erhabenen nähern oder weil sie durch Einfügung von Lust-Gefühlen dem Einfach-Schönen sich zuneigen. Die heilige Cäcilie, die büssende Magdalene, Kaulbach's Kreuzfahrer in dem Wandgemälde des Berliner Museums zeigen eine Verzückung, welche an das Erhabene gränzt. In den Genre-Bildern mit sittlichem Stoffe zeigt sich dagegen überall zugleich die Lust dargestellt, welche aus solchem sittlichen Handeln hervorgeht und gerade diese Lust giebt dem Bilde seine Schönheit. So erfreut weniger das Almosengeben des Kindes, als die Lust des Empfängers; und selbst bei dem Almosengeben des Kindes freut man sich mehr seiner Lust, seiner Unschuld, als seines sittlichen Gefühles, das es ja selbst noch nicht kennt. So erfreut die Zufriedenheit und Heiterkeit, welche aus den Scenen des sittlichen Familienlebens, des stillen Fleisses hervorleuchtet. Auch hier wirkt das Bild mehr durch die Lust als durch das Sittliche, was es bietet.

8. Dasselbe gilt für die Dichtungen. Nur die alten Fabeln Aesop's, welche zugleich ein Bild der Leidenschaften und der Gefühle bieten, sind die anziehendsten; die spätern, welche die rein moralische Richtung verfolgen, lassen kalt. Dasselbe gilt von den moralischen Gedichten und Erzählungen. Schiller's Bürgschaft wirkt nur durch die Stärke der Freundschaft, die an das Erhabene streift. Novellen und Dramen, in denen der moralische Eifer durch überwiegende Darstellung rein-sittlicher Handlungen hervortritt, lassen kalt.

9. Wenn irgend ein Umstand, so ist es dieser, um den grossen Unterschied des Schönen von dem Sittlichen darzulegen. Bestände zwischen ihnen jene Uebereinstimmung, jene Einheit, ja Identität, von der in allen Systemen zu lesen ist, so wäre diese Kälte der sittlichen Bilder unbegreiflich. Gerade die Darstellungen rein sittlicher Gefühle und Handlungen müssten dann die schönsten sein und die Darstellungen der blossen Lust und Freude weit überbieten. Allein die Beobachtung lehrt das Gegentheil. Das rein Sittliche für sich eignet sich nur wenig zum Stoff für das Schöne; eine ideale Wirkung erreicht es

erst, wenn es entweder so gesteigert wird, dass es durch seine Stärke dem Erhabenen sich nähert oder wenn es durch Hinzutritt der Lust die Natur des einfach-Schönen annimmt.

10. Das Sittliche kann also nicht dasselbe wie das Schöne sein; selbst nicht dem Inhalte nach. Für die gewöhnlichen Verhältnisse des Lebens hat das sittliche Gefühl nicht Lebendigkeit und Tiefe genug, um in dem Bilde genügend zu wirken. Deshalb lassen diese rein moralischen Bilder kalt.

11. Aber es steht dem einfach-Sittlichen als Inhalt des Schönen noch ausserdem entgegen, dass das Sittliche von der grossen Menge der Menschen immer, sei es mehr oder weniger, als ein Zwang empfunden wird. Von diesem Zwange will sich gerade der Mensch in seiner idealen Welt befreien. So überaus wichtig und nothwendig die Erfüllung der täglich wiederkehrenden Pflichten des Amtes, des Berufes, des Standes, der Familie ist, so hohe Achtung derjenige verdient, der hierin durch keine Neigung oder Leidenschaft sich irren lässt, so mag doch der Mensch in seiner idealen Welt von solcher harten und kalten Strenge und Regelmässigkeit nichts wissen. Hier, wo er die Natur nach seinem Belieben regeln und walten lassen kann, wo die Uebel, welche der Verletzung des Sittlichen folgen, abgehalten werden können, wird diese sittliche Regel zu einer Fessel, deren Nothwendigkeit aus den Verhältnissen nicht mehr sich rechtfertigt, aus der der Mensch sich deshalb heraussehnt und die er in seiner idealen Welt nicht wiederfinden mag.

12. Dies erklärt, weshalb man allgemein von einem Gemälde, von einer Dichtung mit rein moralischem Inhalt nichts wissen will; weshalb die moralische Tendenz der Iffland'schen Schauspiele als ein Fehler gilt; weshalb die Bilder rein sittlichen Inhaltes nicht blos kalt lassen, sondern selbst unbequem und gemieden werden. Wäre das Schöne eins mit dem Sittlichen, so müsste von alle dem das Gegentheil gelten; statt dessen zeigt die Beobachtung, dass das rein Sittliche sich entweder an das Erhabene oder an das einfach Schöne der Lust anschliessen muss, um in die ideale Welt des Schönen eintreten zu können.

13. Den Gegensatz des Sittlichen bildet das Gemeine. Es ist das unsittliche Handeln, das weder so gewaltig ist, um in das Erhabene einzutreten, noch so von Lust erfüllt ist, um durch das Bild dieser das Unsittliche zu verdecken. Es gehören hierher die gemeinen Vergehen und Leidenschaften; der Betrug, die Lüge, der Meineid, der Wucher, die Verleumdung, das Stehlen, die Leidenschaft des Spieles, des Trunkes, der Eifersucht, der Zanksucht u. s. w.

14. Das Gemeine eignet sich so wenig, wie das rein Sittliche zu dem ausschliesslichen Inhalt eines Kunstwerkes; es kann gleich dem Hässlichen, nur als Element in das Kunstwerk eintreten, wodurch es bei richtiger Verarbeitung zur Steigerung der Schönheit beiträgt. Beispiele sind der Thersites in der Iliade; die Pharisäer in dem »Zinsgroschen« von Titian; auch der Besessene in der Transfiguration von Raphael. In den meisten Fällen wird das Gemeine ebenso wenig wie das Sittliche rein in das Bild aufgenommen, sondern entweder durch Verstärkung dem Erhabenen, oder durch Hervorhebung der Lust dem einfach Schönen genähert und dadurch geeigneter zum Stoff des Kunstwerkes gemacht.

15. So ist die Gemeinheit Jago's durch die Kühnheit seines Geistes und die Festigkeit seines Charakters dem Erhabenen genähert; ungefähr dasselbe gilt für Marinelli in der Emilia Galotti; weniger bei dem Moor im Fiesko und bei dem Sekretär in Kabale und Liebe. Dagegen ist die Verworfenheit des Franz Moor der erhabenen Bosheit eines Richard III. nahe gerückt. Umgekehrt ist durch die Lust das Gemeine gemildert: in den niederländischen Bildern; in den Komödien des Plautus; in der Martha im Faust; in der Mutter der Luise in Kabale und Liebe; in den Gesellen des Fallstaff. Durch den Schmerz ist das Gemeine gemildert in der Mutter der Clärchen im Egmont und im Mönch im Götz von Berlichingen.

16. Den Gegensatz des Erhabenen bildet das Kleinliche, welches als Erhabenes gelten will, obgleich seine Kraft nur die gewöhnliche ist, oder noch kleiner. Es zeigt sich in den verunglückten Nachahmungen erhabener Felsen oder Ruinen eines Parks; in den kleinlichen Verzierungen erhabener Bauwerke und Gemälde; in der Uebertragung des erhabenen Fatums mit seiner Macht in die kleinen Verhältnisse des bürgerlichen Lebens; in einer falschen Consequenz bei Dingen, wobei es darauf nicht ankommt. Da ein solches kleinliches Handeln leicht zu einem verkehrten wird, so bildet es einen viel benutzten Stoff für das Komische, wie sich später zeigen wird.

### e) Das Tragische.

1. Das Tragische ist der Untergang des Erhabenen. Diese Definition scheint vielleicht zu einfach; aber die nähere Betrachtung wird sie rechtfertigen. Man hat bisher das Tragische in seiner Einfachheit nicht erfasst, weil man entweder das Sittliche dabei nicht entbehren zu können meinte, oder weil man glaubte, mit dem Unglück, mit dem schmerzlichen Ausgange allein schon es erreichen zu können. Allein das Wesen des Tragischen liegt nur in dem Erhabenen;

es ist dadurch von der Innehaltung des Sittlichen befreit und umgekehrt kann das blosse, auch noch so grosse Unglück das Tragische nicht erreichen, wenn ihm das Erhabene mangelt; es kann ein Schauspiel mit rührendem Ende daraus werden, wie Stella, Clavigo, was seine Berechtigung innerhalb des einfach Schönen hat, aber keine Tragödie.

2. Indess nicht jedes Erhabene ist schon tragisch; sondern nur das Erhabene in seinem Untergange. Dieser Untergang allein erweckt in dem Zuschauer oder Leser jene Stimmung, welche dem Tragischen seine Bedeutung giebt und die gewaltigste Erschütterung enthält, deren die menschliche Seele fähig ist. Dieser Seelenzustand ist keine Furcht; auch kein Mitleid mit dem Leiden und dem Unglück des Helden; vielmehr sind diese Mitgefühle durch die Erhabenheit desselben gehindert. Jene erhabenen Heroen und Fürsten und Völker, deren Untergang das Tragische enthält, stehen so unendlich hoch über dem Zuschauer, dass das Mitgefühl hier gar nicht erwacht und kein Raum für dasselbe ist.

3. Man fühlt keinen Mitschmerz, wenn Mars verwundet, eine Fläche von zehn Morgen Landes bedeckt und gleich zehntausend Kriegern schreit; man fühlt keine Theilnahme mit den Titanen, welche Jupiter in den Tartaros schleudert; man fühlt kein Mitleid mit dem Untergang des Römischen Volkes; mit den Qualen des Faust, in die ihn sein Wissensdrang stürzt; mit den bösen Geistern, welche bei Dante und Klopstock in den Gluthen der Hölle schmachten. Wenn bei einzelnen Tragödien ein solches Mitleid sich regt, so ist es nur, weil der Held aus seiner Erhabenheit dem Zuschauer menschlich zu nahe gerückt wird. Lessing sagt sehr wahr: »Wenn wir mit den Kö»nigen Mitleid haben, so haben wir es mit ihnen, als Menschen, »nicht als mit Königen.« Aber auch in solchen Tragödien bleibt Bewunderung und Staunen vor der Erhabenheit das herrschende Gefühl, welches nur leise von den Empfindungen der Trauer, des Mitleids gefärbt wird.

4. Dasselbe gilt für die sittlichen Mitgefühle des Zuschauers. Schon oben ist dargelegt worden, dass das Handeln der Autoritäten ganz ausserhalb des Sittlichen sich bewegt und dass selbst die dem Sittlichen unterworfenen Menschen durch die erhabene Grösse ihrer Leidenschaft das sittliche Urtheil im Zuschauer nicht aufkommen, sondern ihn nur die Erhabenheit des Helden empfinden lassen. Nur deshalb sind Tragödien, wie die Medeia des Euripides, der Agamemnon des Aechylos; wie der Othello, Macbeth, Faust, Maria Stuart, die Braut von Messina und andre möglich. Nur deshalb kann die Iliade

mit der nahenden Zerstörung Troja's, das Nibelungenlied mit dem Untergange der Burgundischen Grossen und dem Triumphe von Chrimhild's Rache schliessen.

5. Ueberall, wo das Erhabene, sei es als Fatum, oder als Gottheit oder als fürstliche und Volksmacht, oder als gewaltige Leidenschaft eines Einzelnen auftritt, wird das sittliche Urtheil des Zuschauers gehemmt. Selbst das sittliche Handeln des Oedipus in Kolonos, des Prometheus, des Hamlet, des Brutus, des Verrina, der Schweizer im Tell wirkt nicht durch seine Sittlichkeit, sondern durch seine Erhabenheit. Die Wirkung dieser sittlich-erhabenen Thaten ist bei dem tragischen Kunstwerk keine andre, als die Wirkung der unsittlichen erhabenen Thaten. Schon in der politischen Geschichte frägt man nicht, ob der grosse Mann, der die Geschichte seiner Zeit bestimmt, recht oder unrecht, sondern nur ob er gross gehandelt hat. Das sittliche Urtheil über das politische Handeln solcher Männer ist schon deshalb gehemmt, weil sich dabei für jede moralische Auffassung so viele Gründe für und gegen ergeben, dass eine feste Entscheidung unmöglich ist. Dies gilt auch für die tragische Dichtung, die ihren Stoff meist der politischen Geschichte entnimmt.

6. Alles Tragische ist es also nur durch den Untergang des Erhabenen; weder Mitleid mit dem Unglück, noch sittliche Gefühle bilden den Inhalt der von dem Tragischen geweckten Stimmung. Der Untergang des Erhabenen muss aber begründet sein; ein Untergang ohne Grund, aus blossem Belieben des Dichters würde das Erhabene selbst zerstören. Deshalb muss ein Konflikt und Kampf den Untergang herbeiführen. Nach der Natur des Erhabenen kann dieser Kampf nur mit einem andern Erhabenen geführt werden. Deshalb ist schon im Natürlichen der Untergang eines einzelnen Gebäudes durch Wasserfluthen nur schmerzlich, nicht erhaben; dagegen ist der Untergang Pompeji's und Herculanum's durch die Grösse des Unglücks tragisch. Wenn der erhabene Lavastrom eines Vulkans nur einen Weinberg zerstört, ist dies nicht tragisch; aber wenn er in einen Urwald einbricht und tausendjährige Eichen niederwälzt, ist der Vorgang tragisch. Deshalb sind die Ruinen Theben's, Palmyra's, der Campagna um Rom ein tragisch-Erhabenes; die erhabene Gewalt der Zeit hat hier ein andres Erhabenes zerstört.

7. Deshalb ist der Tod Cäsar's durch die Vertreter der Republik tragisch, während der Tod Alexander des Grossen, Napoleon I. nicht tragisch ist, da er durch gewöhnliche Krankheit erfolgte. Deshalb ist der Untergang der Hohenstaufen im Kampfe mit dem Papstthum tragisch; dagegen das Erlöschen der Stuart's und der Bour-

bonen nicht tragisch, da die letzten Nachkömmlinge dieser Familien des Erhabenen entbehren. Deshalb ist der Untergang der Ophelia nicht tragisch, sondern nur rührend; es fehlt ihr das Erhabene. Deshalb würde der Tasso von Göthe keine Tragödie werden, auch wenn das Stück mit dem Tode des Tasso endete, weil ihm das Erhabene abgeht. Deshalb ist das Ende der Maria Stuart nur rührend, weil sie eine Königin nur dem Namen nach ist. Deshalb ist der Untergang des Helden Wallenstein durch die kaiserliche Gewalt erhaben; dagegen der Untergang der Thecla und des Max nur rührend. Deshalb ist Stella von Göthe kein Trauerspiel, obgleich es Göthe so nennt und obgleich Stella mit Fernando untergeht. Dies zeigt, wie irrig der Ausspruch Carrière's ist (II, 619), wonach es »für die Tragödie ganz »gleichgültig ist, ob sie in einem Bürgerhause oder in einem Fürsten-»pallast sich ereignet.«

8. Der Kampf kann auch im Innern des Helden sich vollziehen, so dass die erhabenen kämpfenden Gewalten durch verschiedene Leidenschaften desselben Menschen vertreten werden. So liegt das Tragische des Othello nicht in dem Ende der Desdemona, denn diese ist nicht erhaben; sondern in dem Untergang des Othello, in dessen Innern die Leidenschaften der Liebe und der Eifersucht in erhabener Grösse mit einander in Kampf gerathen. So ist im Faust ein Anfang zum Tragischen durch den erhabenen Kampf des guten und bösen Prinzips in ihm; es fehlt nur sein Untergang, um das Tragische voll eintreten zu lassen. Gretchen's Tod ist nur eine Episode in diesem Kampf. Im Hamlet ist zwar der innere Kampf, aber es fehlt seinen Leidenschaften die erhabene Stärke; deshalb ist sein Ende nicht tragisch, sondern nur das Ende des Königspaares.

9. Indem das Tragische einen Kampf erhabener Mächte fordert, kann es nur in einem Handlungsbilde seine Darstellung erhalten; das Stimmungsbild kann nicht tragisch wirken, wenn man nicht dasselbe als Ergebniss eines Kampfes, d. h. als Handlungsbild betrachtet. Deshalb sind die landschaftliche Kunst, die Baukunst und die Musik, welche nur Stimmungsbilder bieten können, nicht fähig, das Tragische darzustellen; es hat nur Platz in den Werken der Plastik, der Malerei und der Dichtkunst. Die Niobiden- und die Laokoon-Gruppe sind tragische Werke, weil die Niobe und der Laokoon in ihrer Fassung bei dem ungeheuren Unglück, was die Götter über sie verhängen, zu sittlich erhabenen Grösse aufsteigen. Die »trauernden Juden« von Bendemann sind tragisch, indem sie als Vertreter des jüdischen Volkes auftreten. Der Fall Babel's, die Zerstörung Jerusalem's, die Hunnenschlacht aus Kaulbach's Wandgemälden sind tragische Gemälde. Da-

gegen sind die Gemälde der Kreuzigung Christi, der Märtyrerscenen nicht tragisch; es ist wohl ein Kampf des Erhabenen in ihnen vorhanden, aber kein Untergang desselben, denn es ist dem Beschauer bekannt, dass die christliche Religion, welche durch diese Leidenden vertreten wird, trotzdem nicht untergegangen ist. In der Dichtkunst findet das Tragische seinen vollkommensten Ausdruck; es hat sich deshalb hier zu einer besondern Gattung entwickelt.

10. Da jedes Erhabene in seinem Untergange tragisch wirkt, so ist es für diese Wirkung gleichgültig, welches von den mit einander kämpfenden Erhabenen untergeht und welches den Sieg behält. Der trojanische Krieg würde auch bei dem entgegengesetzten Ausgange, bei der Niederlage der Griechen, tragisch enden; ebenso die Nibelungen, wenn die Burgunder gesiegt und Chrimhilde mit Etzel und seinen Helden untergegangen wären. Die punischen Kriege hätten auch dann tragisch geendet, wenn statt Scipio Carthago, Hannibal Rom vernichtet hätte. In vielen antiken Tragödien siegt das erhabene Fatum über die Königsgeschlechter von Argos und Theben; in dem Oedipus von Kolonos des Sophokles und in den Eumeniden des Aeschylos wird umgekehrt das Fatum von dem Sittlich-Erhabenen überwunden. Im Egmont siegt die Despotie über die Freiheit; im Tell siegt die Freiheit über die Despotie; im Don Carlos siegt der fremde Eroberer über die Niederlande; in der Jungfrau von Orleans siegt durch die Jungfrau das Vaterland über die fremden Eroberer. Im Coriolan siegt die alte Staatsform, im Götz die neue.

11. Nirgends ist die Natur und die Wirkung des Tragischen an den Sieg bestimmter Arten des Erhabenen geknüpft; insbesondere nicht an den Sieg der sittlichen Mächte. Schon früher ist ausgeführt worden, dass das Sittliche durch das Erhabene in den Hintergrund gedrängt wird und dass in den meisten Tragödien, wo sittliche Mächte auftreten, die Kollision derselben unlösbar ist und der Sieg mit gleichem Rechte der einen, wie der andern, unbeschadet des Tragischen, zugetheilt werden kann. Wenn in den modernen Dichtungen, wie z. B. im Egmont, in der Maria Stuart, vom Dichter versucht worden ist, den Untergang des einen Theiles durch sittliche Beziehungen zu rechtfertigen, so sind dies nur die Wirkungen einer falschen Lehre, welcher die Dichter mehr Recht eingeräumt haben, als sie verdient. Je älter die Dichtungen sind und je unbefangener der dichterische Genius sich entwickelt hat, desto weniger zeigt sich in den erhabenen und tragischen Werken eine solche Rücksicht auf das Sittliche.

12. Die idealen Gefühle, welche das tragische Bild erweckt, sind die stärksten, welche das Erhaben-Schöne überhaupt erreichen

kann. Jedes Erhabene wirkt Staunen, Ehrfurcht in dem Beschauer; indem aber ein Erhabenes in Kampf gegen ein andres Erhabene gebracht wird, muss es sich in seiner höchsten Kraft und Grösse entwickeln und jenes Staunen, jene Ehrfurcht damit zu dem äussersten Grade steigern. Durch den Sieg des einen Erhabenen und den Untergang des andern, kommt aber noch eine besondre Färbung in diese Stimmung, welche davon abhängig ist, für welche der kämpfenden Mächte der Zuschauer gleichsam Partei genommen hat; welcher er den Sieg gewünscht hat. Siegt sein Erhabenes, sein Held, so ist das in der Achtung enthaltene Gefühl der Erhebung in ihm das überwiegende; der Zuschauer ist mit seinem Sieger gleichsam selbst auf das Höchste gehoben.

13. Unterliegt dagegen die begünstigte Macht, so ist das in der Achtung und Ehrfurcht enthaltene Gefühl der Niederbeugung das stärkere; der Zuschauer fühlt sich dann bei dem Untergange seines verehrten Erhabenen gleichsam selbst mit vernichtet. Er bleibt für den Sieg des gegnerischen Erhabenen dann unempfindlich und die Erhebung, welche an sich und in der Regel bei dem Gefühl des Erhabenen der anfänglichen Beugung nachfolgt, bleibt hier aus. Dessenungeachtet ist dieses Gefühl der Niederbeugung kein peinliches; indem das verehrte Erhabene untergegangen ist, erscheint dem Zuschauer seine eigne Beugung bis zur Nichtigkeit ein Unbedeutendes, was gegen den Untergang seines Erhabenen verschwindet, ja durch dessen Untergang von selbst gefordert ist.

14. Am reinsten sind diese idealen tragischen Empfindungen, wenn das Erhabene ein Natur-Erhabenes, oder ein erhabenes göttliches Wesen oder das Erhabene eines ganzen Volkes oder Stammes ist. Indem alsdann das Erhabene nicht in der Gestalt eines einzelnen Menschen auftritt, werden die Gefühle des Mitleidens oder der Mitfreude davon nicht erregt; das Gefühl hält sich rein innerhalb der tragischen Beugung oder Erhebung. Dies zeigt sich z. B. bei dem Kampf eines Orkans mit dem Urwald, bei dem Kampf des Löwen mit der Riesenschlange, bei dem Kampf der neuen Götter gegen die Titanen, bei dem Kampf der Völker in der Ilias, und selbst bei dem Kampf der Parteien im Volke, wie sie im Romeo, im Egmont, i Götz, in der Braut von Messina vorgeführt werden.

15. Bei den erhabenen Fürsten, bei den, durch Leidenscha oder sittliche Grösse erhabenen Menschen mischt sich dagegen in diese rein tragische Gefühl auch ein leises ideales Mitgefühl von Schmer oder Freude. Theils liegt dies hier in der äussern Erscheinung de Erhabenen, welches, indem es die gewöhnliche Menschengestalt an-

nimmt, auch dem Zuschauer dadurch menschlich näher rückt; theils liegt es in der Darstellung des Dichters oder Malers, welcher, durch denselben Umstand verleitet, das Erhabene gegen die Gefühle der Lust und des Schmerzes zurücktreten lässt und sich vorzugsweise in Darstellung der letztern ergeht. Es entsteht dadurch eine Verbindung von Erhabenem und einfach-Schönem in demselben Charakter, welcher bald die tragische Empfindung, bald das ideale Mitleid oder Mitlust erweckt und den Zuschauer zwischen diesen entgegengesetzten Gefühlen wechseln und schwanken lässt.

16. Diese Aufnahme des einfach-Schönen in das Tragische ist bei den alten Dichtern seltener und geringer. In den Tragödien des Aeschylos und Sophokles waltet beinahe ausschliesslich das Erhabene; nur Euripides beginnt das Rührende einzumischen. Ebenso herrscht in den erhabenen Scenen der Nibelungen das Erhabene rein. Auch bei Shakespeare tritt das Rührende nur in beschränktem Maasse hervor; dagegen schon weit stärker in Tasso's befreitem Jerusalem; ebenso bei Corneille und Racine, deren Kaiser und Helden meist nur in Liebesverhältnissen sich bewegen; auch Göthe liebt es, das rein Erhabene bald fallen zu lassen und zu dem Rührenden überzugehen.

17. Da die Tragödie zu den grössern Kunstwerken gehört, so ist diese Verbindung des Rührenden mit dem Erhabenen an sich kein Fehler, sondern kann in richtiger Vertheilung, namentlich an verschiedene Personen, die Schönheit des Ganzen erhöhen. Diese Verbindung wird später bei dem Kunstwerk untersucht werden. Hier kam es nur darauf an, das Tragische rein sowohl nach seiner Gegenständlichkeit wie nach seiner Wirkung darzulegen und alle Missdeutungen von ihm abzuhalten, welche nur aus Werken abgeleitet sind, die das Tragische nicht für sich, sondern in Verbindung mit dem einfach-Schönen bieten.

18. Aristoteles fordert in seiner berühmten Definition im sechsten Kapitel der Poetik für die Tragödie das Bild einer würdigen, abgeschlossenen und grossen Handlung; damit ist das bezeichnet, was hier das Erhabene genannt worden ist. Dagegen definirt er die Wirkung des Tragischen als »eine, durch Mitleid und Furcht die Läute»rung dieser Leidenschaften vollbringende.« Diese Worte sind schwankend und haben offenbar erst in dem verloren gegangenen Kapitel über die Läuterung der Leidenschaften (*χαϑαρσις*) ihre bestimmte und deutliche Erklärung erhalten. An sich liegt in dieser Läuterung durch das Bild (*μιμησις*) offenbar das, was hier die Idealität der Gefühle genannt worden ist, im Gegensatz zu den, durch die wirklichen Dinge und Vorgänge erweckten realen Gefühlen.

19. Allein abweichend ist, dass Aristoteles das Mitleid und die Furcht als die Gefühle nennt, welche das Tragische erweckt, während hier die Achtung und Ehrfurcht, in Beugung und in Erhebung des Zuschauers als die Wirkung desselben bezeichnet worden sind. Die Gefühle der Theilnahme an den Schmerzen und dem Unglück des Helden gehören an sich nicht in das Tragische, sondern sind die Wirkung des damit verbundenen einfach Schönen; selbst da, wo sie mit eintreten, darf dies nur in einem leisen Maasse geschehen, und sie müssen von den Gefühlen des Erhabenen überdeckt bleiben. Wahrscheinlich hat Aristoteles in der Furcht dieses Gefühl des Erhabenen, diese Ehrfurcht mit gemeint und die starke Betonung des Mitleids ist aus der Betrachtung der Tragödien seiner Zeit hervorgegangen, in welche seit Euripides das Rührende allerdings stärker eingetreten war.

20. Die Definition des Aristoteles blieb lange Zeit die herrschende und gilt noch heute bei den Franzosen. Die deutschen idealistischen Systeme, insbesondere Vischer, haben sie insofern erheblich geändert, als sie das sittliche Moment stärker betont und zu einem wesentlichen Moment des Tragischen erhoben haben. Nach Vischer ist das Tragische der Untergang des Subjekts in seiner Ueberhebung gegen das Allgemeine; schon die Besonderung zu einer sittlichen Richtung, der das Subjekt sich weiht, soll seine Schuld begründen und der Sieg der objektiven sittlichen Mächte soll der Inhalt jeder Tragödie sein. Durch diese Ueberschätzung des Sittlichen und durch das Bestreben, alles dialektisch zu entwickeln, geräth die Darstellung auf Abwege und in das Unverständliche. Ebenso vermischt Vischer bei der Wirkung des Tragischen die reinen Gefühle der Achtung und Ehrfurcht mit den Gefühlen der Theilnahme, der Furcht, des Mitleids und ist dadurch an der scharfen Auffassung der rein tragischen Wirkung gehindert.

## 2. Das Einfach-Schöne.

### a) Das Einfach-Schöne im engern Sinne.

1. Das Einfach-Schöne ist das Bild eines von Lust erfüllten Realen. Die Art der Lust, ob sinnlich, ob aus der Macht oder aus der Liebe oder aus dem Hass, ist dabei gleichgültig. Der Gegensatz des einfach Schönen gegen das Erhabene geht nicht aus einem Unterschied in der Bildlichkeit oder in der Idealisirung hervor, sondern aus einem Unterschiede im Inhalt, in den Gefühlen, welche beide darstellen. Das Erhabene ist das Bild des, eine übergrosse

Kraft enthaltenden Realen, das einfach Schöne das Bild des, eine Lust enthaltenden Realen; jenes erweckt die idealen Gefühle des Staunens und der Ehrfurcht; diese die idealen Gefühle der Lust.

2. Das einfach-Schöne sondert sich in das Schöne im engern Sinne und in das Komische. Jenes ist das einfache Bild eines Lustgefühls, welches durch das ideale Mitgefühl des Zuschauers in diesem die gleichen Gefühle ideal erweckt, wie sie real in dem Gegenstande enthalten sind. Das Komische ist das Bild eines verkehrten und in leichten Schmerz gerathenden Handelns, welches deshalb kein Mitgefühl gleicher Art, sondern das ideale Gefühl eines heitern Erhobenseins in dem Zuschauer hervorruft. Der Unterschied beider liegt sowohl in dem Gegenstande, wie in der Wirkung auf den Zuschauer. Das Komische wird später betrachtet werden.

3. Das Schöne, womit in diesem Abschnitt der Kürze halber immer das einfach Schöne im engern Sinne gemeint ist, hat einen zweiten Gegensatz am Hässlichen. Das Hässliche ist das Bild eines von Schmerz erfüllten Realen. Die Art dieses Schmerzes ist dabei gleichgültig. Beide hier gegebenen Definitionen des Schönen und Hässlichen weichen von den bisherigen Ansichten ab. Man ist im Leben wie in den Systemen geneigt, das Hässliche nicht in seinem Inhalt, sondern in seiner Form zu suchen, oder auch das Hässliche aus dem Unsittlichen abzuleiten.

4. Ein Gesicht, eine Geberde, ein Thier gilt so als hässlich, ganz abgesehen, ob ein Schmerz daran geknüpft ist, oder nicht; blos seiner Gestalt, seines Aussehens wegen. Diese Thatsache kann nicht bestritten werden; allein sie ist nur eine Folge der Gewöhnung und widerlegt die ursprüngliche Grundlage nicht, woraus sich diese Meinung gebildet hat. Nur weil mit bestimmten Zügen, mit gewissen Formen und Bewegungen ursprünglich ein Schmerz verknüpft war, gab dies den Anlass, diese Formen als hässlich zu nehmen. Jede Form für sich ist in Beziehung auf die ideale Wirkung ursprünglich bedeutungslos; sie wirkt nur erst dann ideale Mitgefühle, wenn sie als das Zeichen gleicher realen Gefühle erkannt ist. Dieser Inhalt ist die alleinige Grundlage aller Wirkung der Form. Allein wenn eine bestimmte Form mit einem bestimmten Gefühlsinhalt regelmässig und ursächlich verknüpft gefunden wird, so geht die, ursprünglich auf dem Gefühl ruhende Wirkung der Form allmählig auf die Form allein über; ihre Bedeutung tritt durch die Gewöhnung zurück und die Form, die Geberden, die Bewegungen wirken selbstständig die idealen Gefühle und gelten damit zuletzt schon als solche für schön oder hässlich.

5. So kommt es, dass man im gewöhnlichen Leben ein Gesicht, eine Bewegung hässlich findet, auch wenn man den Gemüthszustand des betreffenden Menschen noch gar nicht kennt. Das Aeussere allein bestimmt schon das Urtheil. Dasselbe gilt bei dem Urtheil über das Schöne. Es wäre aber unrichtig, daraus abzuleiten, dass die Form für sich allein das Schöne oder Hässliche ausmache und von sich allein aus ursprünglich bestimmt habe. Alle diese Urtheile ruhen auf dem Inhalt; die regelmässige Verknüpfung desselben mit einer bestimmten Form lässt nur diese Grundlage des Urtheils zuletzt nicht mehr bemerken.

6. So ist es denn auch leicht, bei solchen Urtheilen, die sich nur an die Form halten, den ursprünglichen Zusammenhang derselben mit einer Lust oder einem Schmerze nachzuweisen, und zu zeigen, dass nur diese Verknüpfung die Form zu einer schönen oder hässlichen erhoben hat. Grosse klare Augen gelten als schön; offenbar weil sie in der Regel mit Klarheit der Seele, d. h. mit einem Zustande der Lust und Kraft verbunden sind; diese Verbindung ist die Regel und sie führt zuletzt dahin, dass solche Augen für sich als schön gelten, und selbst bei Personen, bei denen diese Verbindung ausnahmsweise nicht Statt hat.

7. Dasselbe gilt für eine reine Haut, für eine gesunde Gesichtsfarbe, für rothe Wangen, für weisse Zähne, für einen kleinen Mund, für frische Lippen, für ein rundes Kinn, für einen vollen Busen, für einen schlanken Körper, für einen mässig grossen Fuss und für vieles Andre. Alle diese Aeusserlichkeiten sind in der Regel die Zeichen der Gesundheit, der Jugend, der Kraft, der Behendigkeit, also Zeichen der Lust oder der Quellen der Lust. Nur diese Verknüpfung war der ursprüngliche Grund, sie als schön zu nehmen; aber diese regelmässige Verknüpfung hat den Formen allmählig eine Selbstständigkeit gegeben, welche sie zuletzt für schön an sich nehmen lässt, ohne alle Beziehung auf ein Inneres.

8. Das Gleiche zeigt sich bei dem Hässlichen. Eine unreine, gelbe, runzliche Haut gilt als hässlich, weil sie das Zeichen der Krankheit, des Alters, also des Schmerzes ist. Kleine Augen sind hässlich als Zeichen der Dummheit oder Hinterlist; dünne Haare, ein Kahlkopf sind hässlich, als Zeichen der Schwäche, der abnehmenden Kräfte; Zahnlücken, ein spitzes Kinn, ein dicker Hals, plumpe Hände und Füsse sind hässlich, als Zeichen der Gebrechlichkeit, des hohen Alters, der Schwerfälligkeit.

9. Alle Mienen, Geberden, Stellungen, Bewegungen, die aus der Freude oder Kraft hervorgehen, sind schön; so das Lächeln, die glatte

Stirn, die runde gelenke Bewegung der Arme, das leichte elastische Gehen und Laufen, das Schwimmen und Reiten, was sich vollzieht, ohne Anstrengung zu verrathen. Dagegen sind die Runzeln, die vertrockneten Lippen, das Eckige und Steife der Bewegungen, das schwerfällige oder hinkende Gehen und Laufen hässlich, weil sie das Zeichen von Alter, Schwäche, Ungelenkigkeit sind. Ueberall ist somit an den einzelnen Formen ihr Zusammenhang mit den seelischen Zuständen der Lust oder des Schmerzes leicht aufzuzeigen und dieser Zusammenhang ist es, der dem Urtheil über ihre Schönheit und Hässlichkeit auch dann noch zu Grunde liegt, wenn man aus Gewöhnung sich dessen nicht mehr bewusst ist.

10. Bei der Rechtfertigung der Schönheit des griechischen Menschenideals wird diese Grundlage der Schönheit von allen Systemen anerkannt. Das griechische Profil, die kleine Stirn, das lockige volle Haar wird auf die ursachliche Verknüpfung mit Geist und Jugend zurückgeführt. Wenn dies bei dem Ideal-Schönen gilt, so liegt in ihm kein Grund, es für andere Arten nicht auch gelten zu lassen. Das Aeussere des Menschen ist überall nur schön und nur hässlich, als Spiegel seiner Seele. Diese bleibt die Grundlage, welche allein, durch das dem Menschen innewohnende Mitgefühl, die ideale Wirkung des Schönen und Hässlichen im Zuschauer zu erzeugen vermag.

11. Auch in dem menschlichen Handeln ist das Gefühl als Grundlage des ästhetischen Urtheils leicht nachzuweisen. Spazierfahrten, Jagden, Hochzeiten, Schmausereien, Bälle, Weinlesen sind schön, weil diese Thätigkeiten aus der Freude hervorgehen; schmutzige Kleider und Wohnungen, das Frieren, die Flucht, das Erleiden von Martern, das Ertrinken, die Leichname sind ein Hässliches, weil sie ein Bild des Schmerzes, des Elends, des Todes sind. Wenn somit bei jeder Erscheinung des Menschen, bei seiner Gestalt, Bewegung und bei seinem Handeln nur das Gefühl der Lust und des Schmerzes dem Urtheil über Schönheit oder Hässlichkeit zu Grunde liegt, so erhellt, dass auch für das Schöne und Hässliche in der Natur und in der Geschichte dieselbe Beziehung entscheiden muss, da alle Naturschönheit, wie oben (S. 167) gezeigt worden, auf der Aehnlichkeit oder ursachlichen Verbindung mit menschlichen Zuständen beruht.

12. Wenn trotzdem gegen die hier gegebenen Definitionen des Schönen und Hässlichen noch Bedenken bleiben, so hängen sie mit der Beschränkung des Schönen auf das Ideal-Schöne und mit der Verarbeitung des Hässlichen zu einem Element des Schönen innerhalb des Kunstwerks zusammen. Allerdings kann eine Stellung, eine Geberde die Regeln des Ideal-Schönen verletzen; allein sie ist deshalb

noch nicht unbedingt hässlich, sondern kann naturalistisch-schön sein, wie die Bauern-Gruppen in den niederländischen Gemälden zeigen. Ebenso enthalten berühmte Gemälde und Dichtungen Bilder des Schmerzes und damit an sich auch Hässliches; allein durch Einfügung in das Schöne haben diese hässlichen Elemente ihre ursprüngliche Natur und Selbstständigkeit verloren und dienen somit zur Erhöhung der Schönheit des Ganzen, wie später gezeigt werden wird. Da im gewöhnlichen Leben diese Verarbeitung nicht besonders bemerkt wird, so sträubt sich das Urtheil, solche Bilder des Schmerzes für ein Hässliches zu halten; allein dieses Hässliche ist in Wahrheit da, nur durch die Verarbeitung wieder verhüllt.

13. Burke leitet in seinen »Untersuchungen über das Erhabene und Schöne« den Unterschied des Erhabenen und Schönen gleichfalls aus den Gefühlen ab. Schön ist ihm alles, »was Sympathie einflösst, »die Nachahmung weckt, unserm Ehrgeiz schmeichelt und was Zunei»gung, Anhänglichkeit oder Wohlwollen einflösst.« Dies würde mit der hier gegebenen Definition übereinstimmen, wenn Burke statt »einflösst« gesagt hätte: darstellt. Das Schöne ist zunächst schön durch die Gefühle, welche es in sich enthält, oder welche es darstellt; nicht durch die Gefühle, welche es im Zuschauer bewirkt, obgleich diese mit jenen in ursachlicher Verknüpfung stehen. Auch Herder definirt das Schöne »als den sinnlichen Ausdruck des Wohl»seins,« und er sagt weiter: »Am Menschen ist Alles darstellend, aus»drückend, vollbedeutend. Die ihn belebende und angeborene Kraft »wohnt ausgedrückt in seinen Gliedern, Bewegungen und Geberden. »Menschen, die in ihrer Gestalt sich durch Reinheit, Kraft und Har»monie auszeichnen, erscheinen wie Engel. Diese in allen Zügen »bedeutende reine Menschengestalt ist die menschliche Schönheit.« Nimmt man das erst erwähnte »Wohlsein« hinzu, so trifft diese Definition Herders genau mit der hier gegebenen überein.

14. Die idealistischen Systeme, welche das Schöne als die Erscheinung der Idee definiren, haben für das Hässliche keinen Platz; denn die Idee steckt in Allem. Sie sind deshalb genöthigt, das Hässliche mit dem Unsittlichen als Eins zu setzen, wie bei Vischer geschieht, und sie haben dann wieder Mühe, das Schöne von dem Sittlichen getrennt zu halten. Schon Zimmermann sagt darüber treffend (I. 721) »Wenn Beseeltheit Schönheit wäre, dann müsste jedes menschliche »Individuum ohne Ausnahme schön sein. Wenn man aber unter »schönen Menschen nur schön beseelte versteht, so ist damit einge»standen, dass die Beseelung allein die Schönheit nicht verleiht.«

15. Es ist früher gezeigt worden, wie sich die Lust und der

Schmerz nach ihren Ursachen zu verschiedenen Arten besondern. Diese verschiedenen Arten lassen sich leicht in den einzelnen Kunstwerken nachweisen; es ist keine Art der realen Lust, welche nicht als Stoff des Schönen benutzt worden ist und diese Beobachtungen bestätigen von Neuem die hier gegebenen Definitionen. So bildet die Lust aus dem Essen und Trinken die Schönheit vieler Scenen bei Homer; vieler Lieder von Anakreon; vieler niederländischen Gemälde und moderner Genrebilder; z. B. der Weinprobe von Hasenclever. Der Schmerz aus dem Hunger, aus dem Frost ist die Grundlage der Hässlichkeit bei den ausgehungerten und frierenden Gestalten. Die Lust aus der Ruhe ist die Grundlage für die Schönheit der liegenden Venus von Titian und Guido Reni, und der Schönheit in den plastischen und malerischen Bildern schlafender Kinder und sitzender Gestalten, wie der Livia im Berliner Museum.

16. Die Lust aus der Bewegung bildet die Schönheit der Diana im Louvre, der Hebe von Canova, der schwebenden Genien in den Wandgemälden von Pompeji. Die Lust aus dem Wissen und der Wissenschaft begründet die Schönheit von Tenier's Chemiker, von Kaulbach's Zeitalter der Reformation, von Raphaels Schule von Athen. Die Lust aus der Neugierde ist in den Bildern horchender Mädchen, in Hasenclever's »Zeitungslesern« die Grundlage. Das Gleiche gilt für die Lust aus der Kraft und Macht bei Statüen der Ringer und Fechter; bei den Reliefs, welche die Thaten des Herkules darstellen; bei den dichterischen Handlungsbildern und Kämpfen in der Iliade und in den Nibelungen. Die Lust der Ehre ist der Grund der Schönheit in den Reliefs und Gemälden der Triumphzüge, der auf dem Thron sitzenden Fürsten und der meisten Dramen der Spanier.

17. Die Lust aus der Liebe in ihren mannichfachen Unterarten bildet den Grund der Schönheit der Venus, des Amor; der Sonette des Petrarca, der Dichtungen des Ariost, der Lieder von Heine, der meisten modernen Romane und Schauspiele; ebenso vieler Genrebilder mit Scenen des glücklichen Familienlebens. Die Lust aus der Rache bildet einen Theil der Schönheit in der farnesischen Stiergruppe; ebenso einzelner Scenen im Othello und Hamlet.

18. Die Lust aus kommender Lust und der Schmerz aus kommendem Schmerz, oder die Hoffnung und die Furcht, die Sehnsucht und das Bangen bildet die Schönheit vieler Lieder von Schiller und der ergreifendsten Scenen von Gretchen im Faust und von Klärchen im Egmont. Die Lust aus dem Leben prägt sich in der Lebendigkeit aus, die jedes Kunstwerk beseelt; sie ist der Grund, dass das Schöne überhaupt einen durchgehenden Zug von Heiterkeit

selbst in den schmerzlichsten Bildern sich bewahrt. Alles dagegen, was an den Tod erinnert, ist hässlich, wie die Bilder der Pestkranken, der Hinrichtungen, der Leichname, der Särge, der Todtenköpfe und Gerippe. Die Griechen konnten den Tod nur schön darstellen, indem sie ihn als einen lebendigen Jüngling auffassten.

19. Indem die Gefühle des Schmerzes an bestimmte sinnliche Elemente im menschlichen Körper, in seiner Bewegung und in seinem Handeln fest geknüpft sind, hat das Hässliche genau die gleiche Gegenständlichkeit, wie das Schöne; diese durch das Reale gegebenen regelmässigen Verbindungen des Sinnlichen mit dem Schmerz bedingen das Hässliche, wie die mit der Lust das Schöne. Auch die Idealisirung findet auf das Hässliche, wie auf das Schöne ihre Anwendung. Durch sie wird das Hässliche gesteigert und sie empfängt ihre Richtung durch die besondern Züge des von Schmerz erfüllten Realen. Alle sinnlichen Zeichen, deren Steigerung mit der Steigerung des Schmerzes zusammenhängt, zeigen den Weg zur Idealisirung des Hässlichen.

20. Die Darstellung des Hässlichen für sich würde verkehrt sein und dem Ziele der idealen Welt zuwider laufen. Das Hässliche tritt deshalb nur als Element in dem Kunstwerke auf und erhält in ihm zugleich seine Verarbeitung. Hier findet sich auch allein die Idealisirung desselben. In roher Weise zeigen schon die Gemälde in den ägyptischen Gräbern ein solche Idealisirung. So ist im Grabe Rhamses V. das Hässliche der Hölle idealisirt, indem die Seelen schwarz, an Pfähle gebunden dargestellt sind, wie sie von ihren Wächtern zerfleischt werden. Andere ziehen mit gebundenen Händen ihr ausgeschnittenes Herz hinter sich her. Aehnliche Idealisirungen des Hässlichen zeigen sich in den alten deutschen Gemälden der Hölle und des Fegefeuers. Dichterische Idealisirungen des Hässlichen enthalten die Scenen in der Hölle bei Dante und die Scene auf dem Blocksberg im Faust. Auch das Sinnlich-Angenehme des Schönen verwandelt sich bei der künstlerischen Darstelltung des Hässlichen in ein Sinnlich-Unangenehmes in Farben und Tönen, wie das bereits erwähnte Gemälde des Michel Angelo zeigt, welches die drei Parzen darstellt und deren Hässlichkeit durch die schmutzige gelbgraue Farb der Haut sinnlich gesteigert ist.

### b) Das Komisch-Schöne.

#### aa) Der Begriff des Komischen.

1. Das Komisch-Schöne ist wie jedes Schöne das Bild eines seelenvollen Realen. Sein Wesen, wodurch es sich von anderm Schönen

unterscheidet, zeigt sich zunächst an der Eigenthümlichkeit der durch es erweckten Gefühle. Während das Erhabene die Gefühle des Staunens, der Achtung, der Ehrfurcht wach ruft und das Schöne im engern Sinne die Gefühle der Lust durch Mitgefühl mit den gleichen Gefühlen des Gegenstandes erweckt, ruft das Komische das Gefühl einer heitern Erhebung im Zuschauer hervor, welche sich äusserlich in einem Lächeln kenntlich macht und bei hohen Graden des Komischen bis zum lauten Lachen ansteigen kann.

2. Um die Natur des Komischen zu erkennen, wird auch hier die Beobachtung des einzelnen vorhandenen Komisch-Schönen das allein zum Ziele führende Mittel sein. Es ergiebt sich dann, dass schon im wirklichen Leben dergleichen reale heitre Erhebung vorkommt, und dass sie von realen Vorgängen besondern Inhalts erweckt wird. Das Komisch-Schöne ist nur das idealisirte Bild solcher realen Vorgänge und es hat an diesen realen Unterlagen seine feste Gegenständlichkeit, wie jedes andre Schöne. Durch die Verbildlichung dieser realen Vorgänge verwandelt sich die reale heitere Erhebung des Zuschauers in eine ideale. Somit zeigen sich im Komisch-Schönen dieselben allgemeinen Bestimmungen, wie bei jedem andern Schönen und es wird nur darauf ankommen, die Natur jener realen Vorgänge festzustellen, welche im Leben diese heitre Erhebung bewirken, um damit auch den Begriff des Komisch-Schönen zu gewinnen.

3. Die Beobachtung zeigt nun, dass in diesen realen Vorgängen folgende Bestimmungen enthalten sind: 1) ein verkehrtes Handeln; 2) eine Unkenntniss dieser Verkehrtheit von Seiten des Handelnden; 3) ein leichter Schaden, der daraus dem Handelnden erwächst; und 4) das Wissen um diese Verkehrtheit von Seiten der Umstehenden. Sind diese Bedingungen im Realen da, so entsteht auf Seiten der Umstehenden die heitre, durch Lachen sich kundgebende Erhebung und der reale Vorgang ist ein real Komisches, was für die Kunst den Stoff zu dem Komisch-Schönen abgiebt. Das reale Komische kann auch unmittelbar als komisches Naturschönes aufgefasst werden, wenn es von dem Beschauer aus den realen Beziehungen herausgehoben und nur als Bild betrachtet wird.

4. Die heitre Erhebung der Umstehenden ist ein Gefühl der Lust. Indem sie die Verkehrtheit erkennen, die dem Handelnden unbekannt bleibt, empfinden sie eine Art Lust aus dem Wissen und zugleich eine Art Lust aus der Ehre. Aus beiden Gefühlen setzt sich diese heitre Erhebung zusammen. Die komische Person fühlt sich deshalb, wenn sie später ihre Verkehrtheit und dieses Lachen bemerkt, in ihrer Ehre verletzt. Die Erhebung der Umstehenden ent-

hält eine Demüthigung ihrer und die Lächerlichkeit gehört daher zu den empfindlichsten Kränkungen der Ehre, weil die Kränkung nicht von der Rohheit eines Dritten ausgeht, sondern von der gekränkten Person selbst; ihr eigenes verkehrtes Handeln ist die Ursache.

5. Die Gefühle, welche die komische Person erfüllen, und die Gefühle der Umstehenden gehören sonach zu den Gefühlen der Lust und des Schmerzes, und das Komisch-Schöne bildet deshalb eine Unterart des Einfach-Schönen im Gegensatz zu dem Erhabenen, welches keine Lust, sondern nur die Gefühle des Staunens, der Achtung, der Ehrfurcht erweckt. Es ist unrichtig, wenn in der Philosiphie Hegel's eine Dreitheilung des Schönen in Erhabenes, Schönes und Komisches aufgestellt wird; so wie in der Seele nur zwei Arten von Gefühlen, Lust und Achtung, bestehen, so kann sich auch das Schöne, als Darstellung dieses Inhaltes nur in zwei Arten sondern; in das Erhabene, als Bild der übergrossen Kraft mit der Achtung als Wirkung und in das einfach Schöne, als Bild der Lust.

6. Die Erhebung der Umstehenden bei dem Komischen könnte als Erhebung vielleicht der Erhebung gleich gestellt werden, welche als schliessliche Wirkung des Erhabenen eintritt. Allein diese Erhebung bei dem Erhabenen ist durchaus anderer Natur; in ihr ist das Für-sich-Sein des Ich's in die Majestät des Erhabenen aufgegangen, bei dem Komischen dagegen ist die Erhebung nur die Erhebung aus der Ehre, ein reines Gefühl der Lust, was das Für-sich-Sein des Ich's steigert. Auch ist die Erhebung bei dem Erhabenen, welche nach der anfänglichen Beugung eintritt, eine wirkliche, während sie bei dem Komischen nur ein Schein ist. Hier sinkt nur der komische Gegenstand und dadurch fühlt sich der Zuschauer scheinbar gehoben; bei dem Erhabenen erhebt er sich wirklich. Zimmermann bezeichnet dies treffend, indem er sagt (I. 728): »Das Erhabene gefällt, indem »wir uns missfallen; das Komische missfällt, indem wir uns gefallen.«

7. Da das Komische sich nur an einem verkehrten Handeln entwickeln kann, so erhellt, dass leblose Dinge nie komisch sein können. Das Komische verlangt immer ein lebendiges, dem Menschen geistig ähnliches Wesen. So weit Thiere oder höhere Geister diese Bedingung erfüllen, können sie ebenfalls komisch werden. Deshalb si Braun, der Bär, und Lampe, der Hase, in den Thierfabeln komisc Figuren; deshalb ist Hephästos, wenn er hinkend die Götter bedie komisch und wird von diesen ausgelacht. Auch der vom Mensch angeführte Teufel ist eine komische Persönlichkeit. Leblose Din können nur dann komisch werden, wenn die Phantasie sie zur L bendigkeit und Persönlichkeit erhebt.

8. Das Verkehrte des Handelns entspringt aus dem Missverhältniss der Mittel zum Zweck. Entweder sind die Mittel zur Erlangung des Zieles gar nicht geeignet, oder sie sind zu klein oder zu gross. So ist das Kreisen des Berges zu gross für die Geburt einer Maus; so ist die ritterliche Rüstung eines Zwerges mit Panzer und Schwert, um einen Riesen zu bekämpfen, zu klein (Kladderadatsch, No. 21. 1866. Der sächsische Feldzugsplan). So ist das Mittel der griechischen Frauen in den Ekklesiazusen des Aristophanes, welche einen Staat mit Frauen allein gründen wollen, ungeeignet und verkehrt.

9. Um indess durch dieses verkehrte Handeln die heitre Erhebung zu bewirken, darf der Handelnde dies Missverhältniss nicht kennen. Kennt er es, so steht er nicht unter dem Zuschauer und die Erhebung dieses kann nicht eintreten. Ein absichtlich verkehrtes Handeln weckt deshalb wohl Mitleiden oder Aerger oder Langeweile, aber keine Heiterkeit. Zimmermann sagt (I. 729): »Der sich aufblä»hende Frosch ist nicht komisch, weil er überhaupt aufgebläht ist, »sondern weil er meint, damit ebenso gross zu sein, als der Stier.« Aus demselben Grunde muss der Zuschauer dieses Missverhältniss kennen; diese Kenntniss bildet die andere Bedingung für die heitre Erhebung. Das Heitre entspringt zunächst aus dieser Lust des Besser-Wissens; indem dies Wissen aber ein solches ist, was der komischen Person fehlt, ist es zugleich ein höheres, jener überlegenes Wissen und enthält damit auch die Lust aus der Ehre.

10. Es erhellt hieraus, dass das Komische, wie das Erhabene auf seinem Verhältniss zu dem Zuschauer beruht. So wie der Fürst weder sich selbst, noch andern Fürsten ein Erhabenes ist, sondern nur den Unterthanen, so ist der Komische nur dem komisch, der dessen Schwäche des Wissens, dessen Verkehrtheit erkennt und durch sein stärkeres Wissen über ihm steht. Es ist sehr möglich, dass unsere ernsthaftesten Unternehmen höhern Wesen sehr komisch vorkommen. Jean Paul sagt (Vorschule der Aesthetik, I. 144): »Der Engel lacht »über den Weisen, der Erzengel über den Engel und der liebe Herr»gott über sie Alle.«

11. Aus der Bildlichkeit des Schönen folgt, dass das Verkehrte des Handelns sich sinnlich darstellen muss. Dies geschieht, indem die komische Person das Ziel ihrer Anstrengung, ihrer Mühe verfehlt, ja wohl gar in Unannehmlichkeiten und in kleine Noth sich verwickelt. Es gehört deshalb zu dem Komischen ein Uebel, ein Schaden, der aus dem verkehrten Handeln hervorgeht; sollte es auch nur die Beschämung sein, welche die komische Person durch das Lachen ihrer Umgebung erleidet.

12. Dieses Uebel darf aber kein grosses sein. Wenn *Aristoteles* sagt, das Komische sei ein *unschädliches* Hässliches, so ist damit diese *Kleinheit* des Uebels zwar anerkannt, aber schlecht ausgedrückt. Ohne Nachtheil darf dies verkehrte Handeln nicht abgehen; ja es darf insbesondere seinen Zweck nicht erreichen, was trotz des Verkehrten, in Folge besonderer Zufälligkeiten wohl geschehen könnte. Das Uebel muss ein kleines bleiben, weil sonst die Heiterkeit des Zuschauers erlischt und in Mitleid oder Sorge sich umwandelt. Bei dem Blindekuhspiel lacht man, wenn die Person, welcher die Augen verbunden sind, in ihrem Eifer gegen Tische und Stühle rennt; aber das Lachen erlischt, wenn der Blinde sich dem heissen Ofen nähert und man fürchtet, dass er sich verbrennen könnte.

13. Damit sind die wesentlichen Bestimmungen des Komischen erschöpft. Das Komische hat, wie erwähnt, seine Stelle nicht blos in der idealen, sondern auch in der realen Welt, und die Kunst kann ihren Stoff nur daraus entnehmen. Die Lust an dem komischen Realen ist selbst eine *reale*; eine Lust gemischt aus der Lust des Wissens und der Ehre. Um ein Schönes zu werden, muss das reale Komische sich in ein Bild desselben umgestalten und durch Idealisirung von dem Prosaischen reinigen; es erweckt dann dieses Bild nach dem Grundprinzip des Schönen die entsprechenden *idealen* Gefühle einer heitern Erhebung.

14. Diese idealen Gefühle aus dem Komischen bewahren dem Dritten dieselbe Freiheit und Ruhe, wie alle andern idealen Gefühle aus dem Schönen. Bei dem Genuss des komischen *Realen* treten oft Störungen ein; man will die reale Person durch Lachen nicht verletzen; man fürchtet ihre Beschämung oder ihren Zorn; bei dem Witz fühlt man sich selbst in Gefahr, die Zielscheibe zu werden, und bei dem Witzemachen drängen sich leicht die realen Leidenschaften des Hasses, der Rache, der Verachtung ein. Alle diese Verwicklungen fallen bei dem *idealen* Genuss des Komisch-Schönen hinweg; der Zuschauer hat es da nur mit einem Bilde zu thun; er kann sich seiner Heiterkeit ungehemmt überlassen und bleibt dabei der Herr über diese Gefühle; zu jeder Zeit kann er sich dessen entschlagen; er braucht nur das Buch zuzumachen oder von dem Bilde sich zuwenden.

15. Das Komische theilt sich in das *Einfach-Komische* u in das *Witzig-Komische*. Eine andere Besonderung führt zu d *Fein-Komischen* und zu dem *Grob-Komischen*. Die letzt Besonderung bildet sich aus dem Grade des Verkehrten im Hand der komischen Person. Ist dies Verkehrte in hohem Maasse, in a

fallender Weise vorhanden, so dass es schwer fällt, anzunehmen, dass die komische Person es nicht selbst bemerken sollte, so ist das Komische grob; ist dagegen das Verkehrte verhüllter, und der Art, dass es natürlich, ungezwungen und den Verhältnissen entsprechend sich entwickelt, so ist das Komische fein.

16. Das Witzig-Komische hat alle Bestimmungen des Komischen; aber das Verkehrte wohnt seinem Handeln nicht ursprünglich inne, wie bei dem Einfach-Komischen; vielmehr liegt jenem ein verständiges Handeln unter, was erst durch eine künstliche Beziehung auf ein Anderes, die Natur eines Verkehrten und damit Komischen erhält. Deshalb folgt das Komische bei dem Witze erst dem Handeln nach; es ist nicht von Anfang ab komisch, sondern wird es oft erst nach Jahren oder Jahrhunderten durch eine Beziehung und Vergleichung seiner. Bei dem Witzig-Komischen ist der Witzige der Künstler, welcher ein bereits Fertiges, Geschehenes innerhalb des Vorstellens zu einem Komischen umwandelt. Der Handelnde wird bei dem Witze erst nach der Handlung, erst wenn der Witz gemacht wird, ausgelacht; bei dem Einfach-Komischen aber sofort während seines Handelns.

17. Die Eintheilung des Grob- und Fein-Komischen durchkreuzt sich mit der des Einfach- und Witzig-Komischen. Das Witzige besondert sich weiter zu dem Wort-Witz und Sach-Witz. Aehnlich kann das Einfach-Komische im blossen Reden oder im wirklichen Handeln sich äussern. Die folgenden Abschnitte werden diese Begriffe näher entwickeln.

### bb) Das einfach Komische.

1. Das Komische, womit in diesem Abschnitt der Kürze wegen das Einfach-Komische bezeichnet werden soll, hat, wie jedes andre Schöne, ein seelenvolles Reale zu seiner Grundlage. Indem es aus einem Handeln hervorgeht, muss ein Beweggrund dazu vorhanden sein, also entweder eine Lust oder ein sittliches Gefühl. Das komische Handeln kann sich aus jedem Beweggrunde entwickeln; es können sich alle Affekte und alle Leidenschaften, so wie alle Tugenden in ihm finden. Es ist deshalb unrichtig, wenn die idealistischen Systeme das Komische als eine Selbst-Auflösung oder Selbst-Vernichtung des Bösen und Hässlichen definiren. Es ist damit das Wesen des Komischen, das Verkehrte zwar gemeint, aber falsch bezeichnet. Das Komische kann ebensowohl aus der Lust und dem Sittlichen, wie aus dem Hässlichen und Bösen hervorgehen. Die Unterschiede dieser Beweggründe bleiben für die Besonderung des Komischen ohne Bedeu-

tung, weil das Komische nicht daraus, sondern aus dem Verkehrten des Handelns entspringt.

2. So ist in der »Weinprobe von Hasenclever« die Lust aus dem Trinken der Beweggrund des Handelns; aber das Komische kommt erst dadurch hinein, dass das Kosten des Weines als ein höchst wichtiges und ernsthaftes Geschäft behandelt wird; solche Anstrengung und Aufmerksamkeit erscheint für dieses Ziel zu gross und das Handeln daher verkehrt und komisch. Ein leidenschaftlicher, aber ungeschickter Reiter wird komisch; sein Handeln wird durch die Lust aus dem Körper bestimmt, aber das Komische kommt erst durch die Verkehrtheit seines Benehmens hinein. In Jordan's Gemälde: »Der Heirathsantrag auf Helgoland« ist die Liebe das Bewegende; das Verkehrte entsteht erst durch das ungelenke und blöde Benehmen des Liebhabers, was eher Abneigung als Liebe erweckt. In dem »Zeitungs-Kabinet von Hasenclever« ist die Lust aus dem Wissen der Beweggrund des Handelns, was erst durch den übertriebenen Eifer komisch wird.

3. Fallstaff handelt in den »lustigen Weibern« aus sinnlicher Lust; seine Furchtsamkeit und Unbeholfenheit lassen ihn aber zu verkehrten Mitteln greifen, er geräth in den Waschkorb und wird damit lächerlich. In den »Journalisten« von Freytag handeln die Parlaments-Kandidaten aus Beweggründen der Ehre; sie werden nur lächerlich durch das Verkehrte ihrer Mittel. Der Neugierige, welcher an der Thüre horcht, handelt aus der Lust des Wissens; aber indem die Thüre schnell geöffnet und er erwischt wird, ist sein Mittel verkehrt und die Scene komisch. Wer in die Lotterie setzt, handelt aus der Lust der kommenden Lust, in Hoffnung; indem er aber die zu wählende Nummer des Looses aus dem Traumbuche ermittelt, wird er komisch, weil dies Mittel verkehrt ist. Die Handwerker im »Sommernachtstraum« handeln bei ihrem Komödienspiel aus Lust an dem Schönen; aber indem sie verkehrte Mittel anwenden, die vielmehr zum Hässlichen und Prosaischen führen, werden sie komisch.

4. Auch das sittliche Handeln kann den Anlass zu dem Komischen abgeben, wenn das Verkehrte hinzukommt. Dies geschieht, wenn der Handelnde einseitig an einer Tugend festhält und darüber c Rücksicht auf die andern vergisst. Ebenso, wenn er an bestimmte Formen festhält, obgleich der sittliche Inhalt sich davon gelöset ha So ist die Sitte komisch, wonach allmonatlich die ganze Familie zu Erhaltung ihrer Gesundheit ein Purgirmittel anwenden muss, mag es für die Einzelnen passen oder nicht. So ist es komisch, wenn de Mildthätige den Almosen ohne Vorsicht dem Betrüger zuwendet, de

ihn durch leicht zu durchschauende Mittel in Rührung versetzt. So schilt der Pastor Grauschimmel im »Rehbock von Kotzebue« auf seine Frau aus sittlichem Eifer für eheliche Treue; er wird nur dadurch komisch, dass er die Nanette, die er bei seiner Frau gefunden, für einen Mann hält

5. Eine Hauptquelle des Komischen liegt in den Formen des Umganges und geselligen Verkehrs. Diese wechseln nach den Klassen der Gesellschaft, nach dem Grade der Bildung, nach den Ländern und nach den Zeiten. Indem aus Unkenntniss oder Ungeschick dergleichen Formen des Benehmens verabsäumt, oder auf Fälle angewendet werden, wo sie nicht hingehören, wird das Handeln verkehrt und komisch. Hierauf beruht die Komik in den »Kleinstädtern« von Kotzebue; in dessen »Landjunker in der Residenz«. Auch die Uebertreibung dieser Formen wirkt komisch, da das Zweckmässige hier gerade auf dem Maasshalten beruht. Deshalb wird die übertriebene Höflichkeit des Polonius komisch; deshalb wird die Uebertreibung der Mode in der Kleidung komisch und deshalb sind veraltete Moden von selbst komisch.

6. Auch das blosse Reden kann die Natur eines verkehrten Handelns annehmen und ist in dieser Form von dem Witze wohl zu unterscheiden. Wer Witze macht, spricht vielmehr verständig und ist nicht selbst komisch, sondern erzeugt nur das Komische an einem Andern. So ist das Reden von Lazelot Gobbo im »Kaufmann von Venedig«, womit er sein Weglaufen von Shylok rechtfertigt, nicht witzig, sondern komisch, weil seine Gründe verkehrt sind. Wenn in den »Wolken« des Aristophanes der Schüler des Sokrates den klopfenden Strepsiades anfährt und sagt: »Bei Gott, des gemeinen Haufens Einer; so un»spekulativ die Thür zu stampfen, und den hohen, eben kreisenden »Ideenkreis zur Fehlgeburt zu bringen«, so ist diese Rede nur komisch, nicht witzig; der Schüler macht sich durch diese verkehrten Phrasen lächerlich. Wenn der Feldmarschall W. zu Garibaldi (Kladderadatsch 1866 No. 24) sagt, indem er ihm Berlin zeigt: »Verstehen »sie mir?« so ist dies komisch, aber nicht witzig, da der Gebrauch falscher Wortformen für einen hohen Offizier verkehrt erscheint.

7. Die schwierigste Aufgabe des Künstlers bei dem Komisch-Schönen ist, das verkehrte Handeln zu begründen, d. h. als ein Natürliches darzustellen. Hier bildet sich der Unterschied des fein Komischen von dem groben. Ein verkehrtes Handeln ist leicht hergestellt; aber schwer ist es, dasselbe als das Handeln eines vernünftigen oder gebildeten Menschen einzuführen, der dies verkehrte nicht bemerkt. Man kann hier drei Formen unterscheiden. Das Verkehrte

kann entweder aus dem Charakter und der Bildungsstufe der komischen Person hervorgehen; oder aus der äussern Lage, in der sie sich befindet, oder aus der Thätigkeit dritter Personen. Hiernach besondert sich das Komische entweder zu komischen Charakteren, oder komischen Situationen oder komischen Intriguen.

8. Der Charakter wird komisch, wenn widersprechende Neigungen und Leidenschaften in einem Menschen bestehen, von denen eine die andre hemmt und damit das Handeln zu einem verkehrten macht. So ist der Geizige bei Plautus zugleich misstrauisch. Er schleppt deshalb den Goldtopf aus einem Versteck in den andern und büsst ihn gerade dadurch ein. So ist der »Miles gloriosus« bei Plautus zugleich prahlerisch und feig; indem er mit seinen Heldenthaten prahlt, wird dieses Reden durch seine wirkliche Feigheit widerlegt und damit ein verkehrtes. Aehnlich komisch handelt Fallstaff bei dem Anschlag auf die Beraubung der Kaufleute. So wird der geizige Reisende komisch; je schöner, bequemer sein Gasthof ist, desto mehr steigt seine Angst um die Rechnung; die Absicht, durch die Reise sich zu vergnügen, wird durch diese Angst fortwährend vereitelt und das Handeln ein verkehrtes. Zu solchen komischen Charakteren gehören der lüsterne Scheinheilige; der Zerstreute; der verliebte Vormund; der vergessliche Lügner; der eifrige und dabei ungeschickte Jagdliebhaber; die verliebte und dabei eifersüchtige junge Frau. Auch die Kollision der Tugenden kann komisch werden; so die Wahrhaftigkeit mit der Höflichkeit; die Gastfreundschaft mit der Sorge für den eignen guten Ruf.

9. Dergleichen einander bekämpfende Neigungen, Leidenschaften und Tugenden gehören zum Wesen der Individualität; sie sind in jedem Menschen mehr oder weniger vorhanden, werden aber meist sorgfältig von jedem verhüllt, um dem Lächerlichen zu entgehen. Der Dichter hat hier ein reiches Feld, wenn er es versteht, das unter dieser Hülle verborgene Verkehrte aufzufinden und bloszulegen. Die komischen Charaktere sind so verlockend für die Erzeugung des komischen Handelns, dass eine grosse Zahl derselben als stehende komische Personen Jahrhunderte lang in den Lustspielen sich erh ten haben.

10. Die äussere Lage führt zum verkehrten Handeln, wei sie dem Handelnden nicht vollständig bekannt ist und er deshal trotz aller Verständigkeit, zu falschen Mitteln greift, sich verkehı benimmt und in Verlegenheiten verwickelt wird. Beispiele dieser Aı sind: Der Engländer auf Reisen, der Sprachen und Sitten des fremde

Landes nicht kennt; der Landjunker in der Residenz; das, aus der Pension in die grosse Welt eintretende junge Mädchen; die Gurli in England; der Fuchs oder angehende Student unter den alten Burschen; der dumme Herr neben seinem pfiffigen Bedienten; der prosaische Amerikaner unter den Masken des römischen Karnevals. Auch die Schwiegermutter in Benedict's Störenfried gehört hierher; sie stört die Idylle der jungen Eheleute nicht absichtlich, sondern nur, weil sie sie nach den Grundsätzen der prosaischen Residenz beurtheilt.

11. Eines der berühmtesten Beispiele dieser Art ist der Don Quichote. Seine Komik liegt nicht im Charakter; er handelt durchaus konsequent und ohne Widerspruch; aber er kennt die Welt nicht und erfüllt von den Ideen des Ritterthums muss sein reales Handeln überall verkehrt ausfallen. Selbst Götz bei Göthe hat in seinem Festhalten an dem erlöschenden Ritterthum einen Anflug von Komik, die nur durch die Schwere der auf ihn einstürmenden Uebel zurücktritt. Auch körperliche Gebrechen gehören hierher, insofern sie einen Anlass zu verkehrtem Benehmen geben. So der Stotternde, der in Affekt geräth; der Lahme, der einen losen Burschen fangen will; der Schwerhörige, der ein Gespräch belauschen will.

12. Die frühern Zeiten boten für diese zweite Quelle der Komik günstigere Verhältnisse als die Gegenwart, wo die festen Einrichtungen des Staates, die Fürsorge der Polizei und die Gleichheit der Sitten dergleichen romantische Situationen nicht mehr aufkommen lassen. Deshalb verlegt schon Aristophanes die Scenen seiner Lustspiele in das Freie, oder in die Nacht oder in die Wolken. Shakespeare benutzt den Wald, die Ardennen, das geheimnissvolle Venedig, die Mondnacht, ferne Inseln zum Schauplatz seiner Lustspiele. Deshalb waren die Maskenfreiheit des Carnevals, die Zeit, wo man noch ohne Pässe reisen konnte, die Fahrten in den ehemaligen Postwagen eine reiche Fundgrube für diese Komik.

13. Die dritte Form, wie das Verkehrte herbeigeführt wird, ist die Intrigue. Hier wird von dritten Personen ein Irrthum in dem Handelnden erregt und er dadurch zu einem verkehrten Thun veranlasst. Die Täuschung geschieht bald durch Reden, bald durch Briefe, bald durch Verkleidungen. Dies Mittel wird schon bei den Scherzen im realen Leben viel benutzt. Der Graf Almaviva im Figaro wird in dieser Weise komisch, indem er seine eigne Frau in Folge ihrer Verkleidung für ihre Zofe hält und verführen will. Der Kuppler Ballio im Pseudolus von Plautus handelt verkehrt und komisch, weil er, durch den Siegelring getäuscht, selbst die schöne Sklavin ihrem Liebhaber zuführt. Im Kaufmann von Venedig erhält die Gerichts-

scene einen komischen Zug durch die Verkleidung der Portia; das Gericht und Shylok werden dadurch getäuscht, und indem sie ein junges Mädchen als Advokaten zulassen, wird ihr Handeln verkehrt.

14. Die Komik wird feiner, wenn der Komische durch eigne Schuld seinen Irrthum veranlasst. So in der Posse: Bädecker, wo der Berliner Friseur aus Eitelkeit im Badeorte sich zum Justizrath macht und dadurch veranlasst wird, einen Friseurgehülfen für einen Gesandschafts-Attaché zu halten. So in Heinrich IV., wo Fallstaff und die reisenden Kaufleute sich gegenseitig vor einander fürchten; so der Graf Almaviva, der seine Frau betrügen will, aber gerade dadurch von ihr getäuscht und zur komischen Person gemacht wird. So im »Rehbock« von Kotzebue, dessen üppige Komik rein auf Verkleidungen beruht, womit jeder die Andern täuschen will, aber nur selbst in Verlegenheiten verwickelt wird.

15. Das Verkehrte des Handelns kann auch in einem ruhenden Zustande dargestellt werden, wenn dieser Zustand sich als die Wirkung oder als die Ursache eines solchen verkehrten Handelns erkennbar macht. Deshalb ist schon das Sitzen des Sokrates im Korbe an der Decke, in den »Wolken« des Aristophanes, komisch, weil damit das verkehrte in die Höhe Klettern, um erhabene Gedanken zu erreichen, in seiner Wirkung dargestellt ist. Aus gleichem Grunde lacht man über den Hanswurst, noch ehe er seine Spässe beginnt, und deshalb ist jeder verkehrte Anzug schon an sich lächerlich, weil er ein verkehrtes Handeln zur Ursache oder Folge hat. Auch Schweigen kann komisch werden, wenn es aus verkehrten Beweggründen geschieht.

16. Wesentlich ist dem Komischen die Kleinheit des Uebels, welches aus dem verkehrten Handeln entspringt. Jedes grosse Uebel erweckt Mitleid, statt Heiterkeit. Aber es ist nur nöthig, dass dieses Uebel von dem Zuschauer für klein gehalten werde; an sich kann es ein grosses sein. So ist die Drohung des Grafen im »Rehbock« von Kotzebue, den Pächter vom Gute zu jagen, für diesen ein schweres Uebel; aber der Zuschauer hält es nicht dafür und bleibt deshalb in seiner heitern Erhebung. Deshalb wirkt der Schluss der »Wolken« von Aristophanes komisch, obgleich Strepsiades das Haus des Sokrat anzündet und Sokrates ausruft: »Wehe mir Armen, mich erstickt de Qualm.« Die Athener wussten, dass Sokrates nicht so umgekomme war; für sie war deshalb dies kein Bild einer, das Leben bedrohende Gefahr. So ist das Spiel der Katze mit der gefangenen Maus komisch so lange man nicht an die Todesangst der Maus denkt. Das Grob Komische verträgt ein grösseres, namentlich körperliches Uebel, al

das Fein-Komische. Im italienischen Volkstheater erhalten Pantalon und Arlechino oft eine derbe Tracht Prügel. Shylok wird ausgelacht, obgleich er seine Tochter und seine Edelsteine verliert, weil er hin und her schwankt und nicht weiss, welches von beiden er mehr beklagen soll.

17. Der Unterschied des Erhabenen und Tragischen vom Komischen liegt daher oft nur in der Grösse der vorgeführten Uebel; so wie diese Uebel durch eine Wendung und Aenderung der Verhältnisse in kleine umgewandelt werden, wird das Erhabene komisch, weil die Mittel dann in Missverhältniss zu dem Zweck kommen. Wenn deshalb die tragische Dichtung Uebel vorführt, welche wegen der Uebertreibung oder sonst der Zuschauer nicht für so grosse halten kann, als der Dichter sie darstellt, so wird solch Tragisches lächerlich. Daher das Sprüchwort, dass von dem Erhabenen zum Komischen nur ein Schritt sei. Auf diesem Mittel beruht die Parodie und Travestie. Das Lächerliche in Blumauer's Travestie der Aeneide entsteht lediglich dadurch, dass er zwar die Situationen und das Pathos beibehält, aber die Ziele und die Uebel der handelnden Personen verkleinert. Wenn der Gang der Weltgeschichte von blasirten Personen für eine Komödie erklärt wird, so kommt es daher, dass für sie Lust und Schmerz, Achtung und Verachtung ihren Stachel verloren haben; die Mittel stehen dann nicht mehr im Verhältniss zum Zweck, und das Treiben der Menschen erscheint dann komisch.

18. Indem das Komische sich von schweren Uebeln fern halten muss, ist sein Gebiet vorzüglich die Sitte, und nicht das Sittliche. Das Erwerben, wie das Geniessen, die Formen des Umgangs und Verkehrs, welche sich in Zielen bewegen, deren Verfehlen nur leicht gebüsst wird; die kleinen Leiden und Freuden des menschlichen Lebens sind das Gebiet, aus dem das Komisch-Schöne seinen Stoff hauptsächlich entnimmt. Wenn Aristophanes das öffentliche Leben und die politischen Kämpfe als Stoff benutzte, so geschah es doch nur in Parodien, welche in ihrer Bildlichkeit die schweren Uebel Athens nicht hervortreten liessen. Wird diese Bedingung nicht innegehalten, so wandelt das Komische sich zur Satyre um, welche reale Uebel bekämpft, die Formen des Schönen dazu nur als Mittel benutzt und deshalb nur zu dem verzierenden Schönen, wie die Beredsamkeit gehört.

19. In Folge davon, dass das Komische seinen Stoff aus der Oberfläche des Lebens entnehmen muss, ist sein Verständniss beschränkter, als das des einfach Schönen und Erhabenen. Jene Sitten und Gebräuche, aus deren Verkehrung das Komische entspringt, sind

in jedem Lande, in jedem Stande, in jedem nachfolgenden Geschlecht andre; es besteht hier eine stete leise Veränderung, welche schon nach Verlauf von einigen Jahrzehnten die Bedeutung dieser Formen und damit auch ihre Verletzung oder das Komische unverständlich werden lässt. Deshalb sind die Komödien der Chinesen und Inder dem Europäer ungeniessbar und umgekehrt; deshalb widersteht die plumpe Posse dem Gebildeten, während der gemeine Mann daran sich erfreut. Deshalb sind auch die Lustspiele des Aristophanes nur für den Gelehrten komisch, dem allein jene Epoche Athens, aus der sie ihren Stoff entnehmen, genau gegenwärtig ist. Deshalb veraltet keine Gattung des Schönen schneller, wie das Komische. Dies Veralten ist kein Verschwinden des Komischen an sich, sondern nur seines Verständnisses.

20. Das Komische, als eine Art des Schönen bedarf der Idealisirung, wie jedes andere Schöne; aber diese Idealisirung nimmt hier eigenthümliche Formen an. Die Idealisirung hat sich hier auf Verstärkung des Verkehrten im Handeln und auf Fernhaltung des Verständigen und tief Schmerzlichen zu richten. Eines der wichtigsten Mittel hierfür ist die Ueberladung oder die Karrikatur. Sie kann sowohl bei dem Charakter, wie bei der Situation und Intrigue angewendet werden.

21. Zu den Karrikaturen des Charakters gehören die deutschen Kleinstädter von Kotzebue, wie sie am Schluss des zweiten Aktes vor Komplimenten nicht zur Thüre hinaus kommen und bei dem Beginn des dritten Aktes immer noch in diesem Komplimentiren befangen sind. Ebenso die naive 16jährige Gurli in Kotzebue's »Indianer in England,« welche von dem Heirathen gar keinen Begriff hat; ebenso der Geizige bei Plautus, der den Versteck des Goldtopfes jede Stunde wechselt, und jene Ehemänner, die den Cicisbeo nicht sehen, obgleich ihn die Tischplatte nur zu einem kleinen Theil verbirgt.

22. Hierher gehören auch die Ueberladungen in der Kleidung, in den Gesichtszügen und Gebrechen. Schon die Griechen bemalten die Masken ihrer komischen Personen mit Weinhefen. Pantalon, Arlechino, der Dottore kommen in buntscheckigen Anzügen; Fallstaff kann über seinen Bauch nicht hinwegsehen, Pistol ist dagegen so leicht und dünn wie eine Stange. Die Karrikatur gilt vorzüglich fü die Ueberladungen in den malerischen Bildern. Die politischen Witzblätter der Gegenwart leisten darin Vortreffliches und überbieten weit die Arbeiten Hogarth's und anderer früherer Künstler.

23. Auch das Reden kann überladen und damit die Komik verstärkt werden. So das Selbstgespräch von Lanzzelot Gobbo im

Kaufmann von Venedig; so die höfischen Reden des Polonius gegen den König und Hamlet; so die Briefe von Baron Strudelwitz und Prudelwitz im Kladderadatsch. In diesen Briefen machen beide Baröne Witze, und suchen also Andere lächerlich zu machen; allein durch die Uebertreibung ihrer politischen Ansichten, ihrer noblen Passionen und Schwächen schlagen diese Witze in das Gegentheil um, und machen sie lächerlich. Dasselbe gilt für die Reden von »Zwickauer« im Kladderadatsch und für die von »Prudelmeyer« in den fliegenden Blättern.

24. Die Idealisirung der Situation geschieht, wenn in der komischen Fabel die Thiere in menschliche Verhältnisse versetzt werden; wenn bei Plautus Zwillinge sich einander so ähnlich sehen, dass selbst die Geliebte des einen sie verwechselt; ein Mittel, was auch Shakespeare in seinem Lustspiele: »Was ihr wollt« benutzt; wenn bei Aristophanes der Chor aus Vögeln, Fröschen oder Wolken besteht, die personifizirt auf der Bühne erscheinen und sprechen; wenn bei Shakespeare junge Mädchen Tag und Nacht im Walde herumwandern, ohne dass ihnen ein Uebles begegnet; wenn die Hexen auf Besen und ihre Galane auf Ziegenböcken zum Blocksberg reiten; wenn der Teufel einen Pferdefuss hat; wenn die Griechen ihren Faunen und Satyrn Bocksbeine und Hörner geben. Das Verkehrte ist in allen diesen Situationen über das Reale hinaus gesteigert und damit die Komik verstärkt.

25. Die zum Komischen führende Intrigue wird idealisirt, wenn bei den Täuschungen, Verkleidungen, welche das verkehrte Handeln herbeiführen, von den realen Verhältnissen des Lebens sehr weit abgegangen wird und die Intrigue doch gelingt; oder wenn die Uebel, welche den Komischen treffen, gegen die realen Verhältnisse so gemindert werden, dass sie die komische Wirkung nicht stören. Deshalb fällt der Bajazzo vom Pferde, ohne dass es ihm etwas schadet; deshalb laufen Rosalinde und Celia aus dem elterlichen Hause und den Liebhabern in den Wald nach, ohne Nachtheil für ihre Unschuld und ihren Ruf; deshalb kommt weder die Polizei noch das Gericht den Intriguanten hindernd in den Weg; deshalb gelingt selbst das Unwahrscheinlichste.

26. Ein anderes Mittel der Idealisirung des Komischen besteht in der Minderung der sittlichen Schranken innerhalb seiner Welt. Die veränderte Bedeutung des Sittlichen überhaupt in der Welt des Schönen ist bereits früher dargelegt worden. Das Komisch-Schöne ist nun vorzugsweise in der Lage, davon Gebrauch zu machen, weil es sich in den, auf der Oberfläche liegenden Verhältnissen des Lebens

bewegt, wo die Sittlichkeit mit ihren Geboten weniger streng auftritt. Auch der Umstand, dass das Komische nur kleine Uebel vertragen kann, unterstützt die idealisirende Aenderung der sittlichen Welt. Eine Menge unsittlicher Handlungen, die für die komische Situation nicht umgangen werden können, lassen sich um so leichter in sie einführen, weil schon der komischen Wirkung wegen die grössern Nachtheile davon im Bilde abgehalten werden müssen, welche im realen Leben sich damit verbinden. Betrug der Väter, Entführungen der Töchter, Verführungen der Ehefrauen, Prellereien des Herrn, Lügen der Bedienten, Horchen der Kammerjungfern sind Mittel, ohne die kaum ein Lustspiel zu Stande kommt und dennoch kommen alle diese Sünder ohne Strafe davon oder schütteln das Uebel leicht von sich ab.

27. Schon Aristophanes hat im Interesse des Komischen sich von den sittlichen Schranken in einer Weise befreit, wie kaum ein späterer Dichter. In seinen Lustspielen herrscht eine Verletzung des Anstandes, eine Schaamlosigkeit, die weit über das geht, was damals bei den Griechen die reale Sitte gestattete. Auch in der spätern attischen Komödie, und bei Plautus und Terenz bewegt sich die Handlung ohne Ausnahme in Liebschaften liederlicher Söhne, in Hintergehung der Väter, in Prellereien der Kuppler und Wucherer, in Lügen und Schlechtigkeiten der Haussclaven und in Rohheiten der Herren gegen diese. Die moderne Komödie hat darin wenig geändert; die Verletzungen des Sittlichen sind feiner, versteckter, aber nicht schwächer oder seltner geworden. Die Handlung im Figaro von Beaumarchais spielt in einer Welt, wo Treue, Wahrheit, Ehrlichkeit als Tugenden gar nicht gekannt sind.

28. Dennoch leidet das Komische, wenn im Uebrigen die Bedingungen desselben erfüllt sind, von diesen Verletzungen des Sittlichen nicht, wie schon früher ausgeführt worden ist. Es ist auch die Sorge der Moralisten übertrieben, welche davon Nachtheil für die reale Sittlichkeit befürchten. Sie verkennen die Idealität des Schönen; die ideale Welt ist durch eine so tiefe Kluft von der realen getrennt, die idealen Gefühle jener sind von den realen des wirklichen Lebens so verschieden, dass die Uebertragung der Verhältnisse jener auf diese sich von selbst verbietet. Selbst das unbefangenste Mädchen fühlt diesen Unterschied; während es auf der Bühne arge Dinge ohne Anstoss hört und sieht, ist doch, sobald der Vorhang fällt, ihr feines sittliches Gefühl für die reale Welt unverändert geblieben. Nur wo schon die Sinnlichkeit, das Laster in die Seele eingedrungen ist, kann der Anblick des Idealen zu einem Reize realer unsittlicher Neigungen

werden. Die Gränzen, wie weit hier der Dichter über die sittlichen Schranken hinausgehen kann, sind früher dargelegt worden.

29. Die einzelnen Künste sind nicht alle gleich fähig, das Einfach-Komische darzustellen. Die Garten-Bau- und Ton-Kunst scheiden aus, da sie nur Stimmungsbilder, aber keine Handlungsbilder bieten können. Der schiefe Thurm in Pisa ist zwar ein verkehrtes Bauwerk; allein der Baumeister hat es absichtlich und bewusst geschaffen und deshalb hat weder der Baumeister komisch gehandelt, noch ist sein Werk komisch. Ebenso können in einer Musik verkehrte, die Regeln verletzende Akkord-Folgen und Auflösungen, sonderbare Zusammenstellungen der Instrumente, Verletzungen des Taktes, springende Melodien u. s. w. vorkommen; aber dies alles ist nur ein absichtliches Verkehrtes, wie jener Thurm; aber kein Komisches. In komischen Opern ist nur die Dichtung komisch; die Musik ist nur heiter und fröhlich, aber für sich allein nicht komisch.

30. Das Komische kann nur in der Plastik, Malerei und Dichtkunst auftreten, weil nur diese Künste Handlungsbilder bieten können. In der Plastik ist das Komische noch seltner; die Faunen und Satyrn zeigen es; dagegen ist es in der Malerei schon ausgedehnter. Man muss sich aber auch hier hüten, die blos heitern Bilder schon für komische zu nehmen. Die meisten Genre-Bilder zeigen heitere Scenen, aber nur selten komische. Zärtliche Liebespaare sind viel gemalt, aber selten sind sie komisch wie in dem »Heiraths-Antrag von Helgoland.« In der Dichtkunst gewinnt das Komische die volle Ausbreitung, wodurch es sich zu einer besondern Gattung neben dem Erhabenen und Einfach-Schönen entwickelt hat. Das Komische kann sowohl in die lyrische, wie in die epische und dramatische Dichtung eintreten; die komischen Lieder, die Travestien und die Lustspiele beweisen dies. Das reine Stimmungsbild kann das Komische nicht aufnehmen, es muss immer ein Handeln hinzutreten; deshalb ist das Komische im Liede am schwächsten, im Drama am stärksten.

### cc) Das Witzig-Komische.

1. Man hat in den bisherigen Systemen das Witzig-Komische viel zu weit von dem Einfach-Komischen getrennt, und den Unterschied beider grösser genommen, als er ist. Der Gegenstand, an dem man den Witz übt, über den man den Witz macht, wird dadurch genau so zu einem verkehrten Handeln wie bei dem Einfach-Komischen; auch ist das Verkehrte hier wie dort nicht dem Handelnden, sondern nur dem Dritten bekannt und das Uebel bei beiden nur ein kleines. Der Unterschied liegt lediglich darin, dass bei dem Witze das Han-

deln, während es geschieht, als ein verständiges gilt, und dass erst später, wenn es geschehen ist, dasselbe durch eine Beziehung und Vergleichung künstlich zu einem Verkehrten umgewandelt wird. Wenn der Witz schon während des Handelns gemacht wird und gelingt, so verwandelt sich deshalb das Handeln in ein Einfach-Komisches.

2. Derjenige, welcher die Beziehung hervorhebt, macht den Witz; der Witz selbst ist diese Beziehung, wodurch ein verständiges Handeln zu einem verkehrten und lächerlichen gemacht wird. Ist diese Beziehung geschehen, ist der Witz gelungen, so ist dann die Handlung selbst eine einfach-komische geworden und enthält alle Bestimmungen einer solchen. Deshalb wird über die Person, deren Handeln der Witz gilt, gelacht; deshalb wird ihr Verstand damit herabgedrückt und deshalb fühlt sie sich dadurch verletzt und von dem, der den Witz gemacht hat, beleidigt; während bei dem einfach Komischen die Schuld nur den Handelnden selbst trifft und er sich dessen schämt, sobald er die Verkehrtheit bemerkt. Nur wenn das verkehrte Handeln durch einen Andern absichtlich herbeigeführt ist, kann es, wie der Witz, als eine Ehrverletzung genommen werden.

3. Aus diesem Begriff des Witzes folgt, dass demselben immer eine gewisse Künstlichkeit und Verdrehung des Natürlichen inne wohnt; denn das Handeln hat vor dem Witze für Jedermann als ein verständiges gegolten; das Verkehrte kann nur versteckt in ihm liegen, und kommt erst durch ein Trennen und Beziehen auf Anderes hervor. Der Witzige ist also hier der Künstler, der das Komische durch seine Thätigkeit hervorbringt. Die Beziehung kann theils durch Worte, theils durch malerische Aehnlichkeit geschehen; das Witzig-Komische ist deshalb nicht auf die Dichtkunst beschränkt.

4. Auch das Witzig-Komische hat eine reale Unterlage und der Witz dient im realen Leben vielfach realen Zwecken, insbesondere einer realen Erhebung über Andere. Da er nur an bereits geschehenen Handlungen sich vollzieht, so wird, wenn man von diesen realen Zwecken absieht, der reale Witz zu einem Natur-Witzig-Schönen, und kann den Stoff zu einem Kunst-Witzig-Schönen bieten. Das Gebiet des realen Witzes geht aber weiter als der Witz innerhalb des Schönen. Hier muss der Witz die allgemeinen Bedingungen jedes Schönen einhalten; seine Vergleichung muss sich innerhalb bildlicher Vo stellungen bewegen; es muss eine Idealisirung hinzutreten; währen der reale Witz auch darüber hinaus in abstrakten Vorstellungen sic bewegen oder das Komische nur dürftig und schwach enthalten kan Auch wird der Witz im realen Leben oft in einem weitern Sinne ge nommen, wonach überhaupt jede Auffindung entfernter Aehnlichkeite

zwischen unterschiedenen Dingen Witz genannt wird, wenn der Gegenstand auch kein Handeln enthält, oder damit gar keine Aufdeckung eines Verkehrten beabsichtigt wird.

5. Da der Witz dem Handeln erst nachfolgt, so enthält der Witz kein Geschehen, keinen Anfang, Fortgang und Ende, wie es bei dem komischen Handeln der Fall ist; vielmehr gleicht der Witz dem Blitze; es ist ein Gedankenblitz; und ebenso schnell wird er von dem Dritten gefasst. Dem Witz fehlt deshalb das Spannende, in der Zeit sich bildlich Vollziehende des einfach Komischen und es kann deshalb aus blossen Witzen kein Handlungsbild und kein Kunstwerk zusammengesetzt werden. Der Witz bleibt immer ein elementares Schöne, was nur mit andern Elementen verflochten in dem Kunstwerk auftreten kann.

6. In Folge dessen besteht die Gefahr, dass bei dem Witz das Schöne vergessen wird und der Künstler in das rein verständige Denken sich verliert. Es ist dies der Fall, wenn die Gegenstände welche zur Vergleichung herbeigezogen werden, der Bildlichkeit entbehren oder wenn das Beziehen über das Maass des Schönen hinausgeht. An diesem rein verständigen, übertriebenen Witz leiden schon die Komödien des Aristophanes. In den »Fröschen« besteht der grösste Theil des Inhalts aus blossen Witzen gegen Euripides und der Fortgang der Handlung wird über dieses Witzmachen völlig vergessen. Dabei sind diese Witze höchst plump und wiederholen sich fortwährend. Ueberhaupt besteht der grössere Theil des Komischen in den Komödien des Aristophanes in Witzen und nicht in komischen Handlungen; eine Folge davon, dass es ihm mehr auf reale Ziele, auf die Verspottung realer Zustände und Personen, als auf Herstellung eines Kunstwerkes, auf ein Ideal-Komisches ankam. Ebenso leidet die Komödie der ältern spanischen und englischen Dichter, einschliesslich Shakespeare, an Ueberladung mit Witzen.

7. Indem das Witzige eine künstliche und entfernte Aehnlichkeit aufsucht, erfordert das Verständniss des Witzes auf Seiten der Zuschauer eine genaue Kenntniss dieser Verhältnisse. So weit diese lokaler Natur sind, bleibt deshalb dieses Verständniss beschränkt und so weit diese Verhältnisse nicht mehr bestehen, erfordert ihr Verständniss eine gelehrte Kenntniss vergangener Zeiten und oft sehr unbedeutender Persönlichkeiten und Ereignisse. Deshalb sind die Witze des Aristophanes in seinen Komödien der Gegenwart zum grössten Theil unverständlich, und Vieles mag selbst dem heutigen Gelehrten unbemerkt bleiben.

8. Die Beziehung auf ein anderes, wodurch der Witz geschieht,

kann mehr oder weniger deutlich geboten werden. Solcher mehr verhüllter Witz wird auch feiner Witz genannt; der feine Witz im wahren Sinne besteht indess in der Auffindung entfernter aber vollkommen treffender und dabei sehr komisch wirkender Beziehungen. Die Verhüllung des Witzes zeigt mehr ein feines Benehmen; man will die Person selbst, über die der Witz gemacht wird, es nicht bemerken lassen, dass sie lächerlich gemacht wird. Für den Dritten hat diese Art des Witzes einen besondern Reiz, weil das Verständniss eines solchen Witzes zugleich eine reale Lust aus dem Wissen und Andern gegenüber, die den Witz nicht verstehen, auch eine reale Lust aus der Ehre gewährt.

9. Der Witz besondert sich nach Unterschied der Unterlage, welche der Beziehung und Vergleichung dient, in Wort-Witz und Sach-Witz. Bei ersterem wird die Aehnlichkeit und Vergleichung nicht auf Eigenschaften der Sache gegründet, sondern auf die Aehnlichkeit der die Sache bezeichnenden Worte; bei letzterem wird die Aehnlichkeit auf die Sache selbst gestützt. Der Wort-Witz ist nur für eine bestimmte Sprache gültig und ist in andere Sprachen nicht oder nur zufällig übertragbar; der Sach-Witz ist von dem sprachlichen Ausdruck unabhängig. Der Wortwitz erscheint zunächst als etwas Erzwungenes, Unnatürliches; allein bei der überaus engen seelischen Verbindung des Wortes mit der Sache stellt sich der Wortwitz dennoch leicht ein und wird im realen Leben viel gehandhabt. An sich steht der Wortwitz künstlerisch tiefer als der Sachwitz, weil die Aehnlichkeit des Lautes offener zu Tage liegt und dabei dennoch in einer nur künstlichen Verbindung mit dem Gegenstande steht.

10. Das Witzig-Komische erfordert 1) einen Witz (Vergleichung) und 2) ein Komisches, als dessen Wirkung; wo nicht beide Bestimmungen zusammentreffen, kann wohl ein Witz oder ein Komisches für sich entstehen, aber kein Witzig-Komisches. Solche Witze ohne Komik nennt man Wortspiele und Anspielungen. Ein solches blosses Wortspiel ist es, wenn der Fürst W. zu seiner Braut Marie Taglioni sagt: »Allen warst du Marie; mir, hoffe ich, allein »Mariée.« (Kladderadatsch No. 18. 1866). Wenn dagegen Socrates in den »Wolken« des Aristophanes ein Paar Steine über dem Ha[illegible] des Strepsiades reibt, um ihn gerieben zu machen, so ist d[illegible] ein Witzig-Komisches, indem dieser Wortwitz zugleich den Socra[illegible] sowohl, wie Strepsiades lächerlich macht. Das blosse Wortspiel ka[illegible] von der Kunst benutzt werden, um die Personen, welche es gebrauche[illegible] als geistreich darzustellen; aber es muss bei seiner äusserlichen Nat[illegible] mit Vorsicht und Maass benutzt werden. Shakespeare's Dramen, d[illegible]

komischen, wie die ernsten, die historischen, wie die tragischen leiden im Dialog an einem Uebermaass von Wortspielen. Auch bei Aristophanes tritt dies Uebermaass hervor; nur der Eifer der Gelehrten, welche über die Philologie die Schönheit vergassen, hat dies als einen Vorzug hinstellen können.

11. Wenn das Wortspiel Witze ohne Komik enthält, so kann umgekehrt eine Rede komisch wirken, ohne witzig zu sein. So wirken schon verfehlte und verunglückte Witze komisch; sie machen den, welcher den Witz machen wollte, lächerlich. So sind die Briefe von Carlchen Miesnick im Kladderadatsch ausserordentlich komisch ohne witzig zu sein. Seine Schilderungen des Vaters, der Tante und sein eigenes politisches Raisonnement sind voller Verkehrtheiten, die ihn zu einer höchst komischen Person machen. Schulze und Müller treiben dagegen bald blosse Wortspiele, bald sind ihre Witze zugleich komisch. Wenn Schulze das Erbrechen der Briefe durch den französischen Post-Direktor Vandal einen Vandalismus nennt, so ist dies nur ein Wortspiel; wenn aber Müller sagt: »Die Reichstags-Abgeord- »neten dürfen blos vom Platze sprechen« und Schulze antwortet: »Wenn sie man alle immer ordentlich auf dem Platze sind« (Kladderadatsch No. 7. 8. 1867), so wirkt dieser Witz zugleich komisch gegen die Abgeordneten. Die Erzählung eines komischen Vorfalles ist noch kein Witz, sondern, wenn die übrigen Bedingungen vorhanden sind, ein Schönes, und näher ein einfach Komisches.

12. Eine besondere Art des Witzig-Komischen ist der naive Witz; hier fehlt die Absicht, einen Witz zu machen; der Witz geschieht, ohne dass der Witzige es weiss. Solche Witze setzen eine gewisse Unkenntniss der Verhältnisse bei dem Sprechenden voraus und sie verbinden sich deshalb leicht mit einer komischen Wirkung, die auf den Sprechenden zurückfällt. Die Witze von Zwickauer im Kladderadatsch sind in diesem Sinne naiv; sie machen den Zwickauer und die Klasse, welche er repräsentirt, zugleich lächerlich, indem sie aus einer verkehrten Auffassung der politischen Ereignisse hervorgehen. Wenn im Kladderadatsch No. 10, 1867, unter »Aussprüchen grosser Frauen« der eine lautet: »Ich möchte wissen, was die Leute »in Paris immer schwatzen von nackter Wahrheit und nackter »Wirklichkeit;« unterzeichnet: Cora Pearl, contrasignirt: Theresa, so giebt sich dieser Witz als ein naiver; zugleich ist er ein Wortwitz und ein Witzig-Komisches, weil die Sprechende sich damit lächerlich macht; endlich ist der Witz ein feiner, weil die Beziehungen entfernt und doch höchst treffend sind.

13. Es kann auch nur der Schein des Naiven bei dem Witz

angenommen werden; der Witz wird dann zur Ironie. Bei der Ironie geht der Witzige auf die Meinung des Andern scheinbar ein, billigt sein Benehmen, aber indem die Beistimmung, das Lob ins Uebermaass gesteigert wird, tritt erst deutlich hervor, dass das Benehmen ein verkehrtes, der Gegenstand ein mangelhafter ist. Der Narr im »Lear« treibt diese Ironie. Auch ist es Ironie, wenn im Kladderadatsch No. 10 1867 unter den »Aussprüchen grosser Männer« es heisst: »Die Macht einer Nation hängt von der Anzahl Soldaten ab, »die sie unter die Waffen stellen kann. Er.« »Der Wohlstand eines »Volkes hängt davon ab, wie viel Steuern es zu zahlen vermag. »Schulze.« Die Ironie reicht, wie der Witz, über das Komische hinaus und dient wesentlich der ernsten Satyre.

14. Unter den Künsten sind es nur zwei, welche den Witz in ihre Bilder aufnehmen können; die Malerei und die Dichtkunst. Die Mittel der Dichtkunst sind die gewöhnlichen und aus den bereits gegebenen Beispielen erkennbar. Die Malerei bringt den Witz dadurch in ihr Bild, dass sie dem Gegenstande, auf den der Witz Bezug nimmt, bildlich darstellt und ihm zugleich eine Aehnlichkeit mit der Person giebt, welche der Witz treffen soll. So das Bild in No. 10 des Kladderadatsch 1867, wo unter der Ueberschrift: Galerie Vandal ein Mädchen in Gestalt des berühmten Chocoladenmädchens eine Zahl Briefe auf einem Präsentirteller bringt und in den einen hineinschaut. Dabei hat das Mädchen unter der Haube das Gesicht und den Bart von Napoleon III. Ebenso das Bild in No. 7 daselbst, 1867, was eine Stube darstellt, wo die Germania mit dem norddeutschen Parlament in die Wochen gekommen ist und das Neugeborene von Graf Bismark zärtlich auf den Arm genommen wird. Beide Witze sind zugleich komisch; jenes macht Napoleon III., dieses das norddeutsche Parlament lächerlich.

15. Dagegen ist das Bild daselbst, welches den Kopf von Napoleon III. als Sphinx-Kopf à la Bellachini darstellt, witzig, aber nicht komisch; vielmehr wird Napoleon dadurch erhoben. Es ist ein Mangel des witzigen Gemäldes, wenn es für sich allein nicht ausreicht, den Witz darzustellen, sondern Worte und Redensarten zu Hülfe nehmen muss. Die meisten Bilder in den politischen Witzblättern bedü dieser Nachhülfe. Die Plastik wäre an sich wohl fähig, das Wit Komische darzustellen, allein bei der geringern und schnell veralten Bedeutung dieser Bilder steht die Mühe und Arbeit, welche das M terial hier fordert, damit in keinem Verhältniss.

16. Das Witzig-Schöne bedarf zu seiner Schönheit der Ide lisirung, wie jedes andre Schöne. Zu den Mitteln derselben geh

vor allem die lebendige Weise, in der es eingeführt wird. Die Witze des Kladderadatsch würden auch rein in der Form von trocknen Aussprüchen diese Natur behalten; indem sie aber lebenden Menschen, bekannten Persönlichkeiten in den Mund gelegt werden, erhalten sie eine Lebendigkeit und Bildlichkeit, die erst das Schöne erreicht. Ein andres Mittel ist die Kürze des Ausdrucks und die dadurch ermöglichte nahe Zusammenstellung der durch den Witz Bezogenen. Die Aehnlichkeit und die Unähnlichkeit Beider werden dadurch verstärkt und der Witz gesteigert. Ebenso dient das Naive oder der Schein des Naiven zur Steigerung des Witzes. Ein anderes Mittel ist die Verdoppelung des Witzes; indem der Witz zunächst als solcher wirkt; dann aber durch die Stellung der Person, welche ihn macht, diese selbst wieder lächerlich macht; der oben erwähnte Witz der Cora Pearl ist hierzu ein Beispiel. So machen die meisten Witze, welche Strepsiades in den »Wolken« auf Sokrates und seine Philosophie macht, diese zwar lächerlich; aber sie verrathen dabei zugleich eine solche Dummheit bei Strepsiades, dass auch dieser lächerlich wird. Bei den malerischen Bildern des Witzigen gelten alle Mittel der Idealisirung, welche oben für das Komische erörtert worden sind.

17. Die Darstellung des Witzig-Komischen in dem System der Hegel'schen Schule erreicht durch die erzwungene Dreitheilung und dialektische Ableitung eines aus dem andern die Wahrheit nicht; sie verkennt sehr oft die Einfachheit des Gegenstandes über künstlich hereingebrachte Schwierigkeiten und sie ist, selbst bei Vischer, so dunkel, dass sie auch dem geübten Denker schwer verständlich bleibt. Bei Carrière herrscht eine fortwährende Vermischung des Witzigen mit dem Einfach-Komischen.

### dd) Der Humor.

1. Die Beobachtung zeigt in dem Denken und Handeln ein und desselben Menschen vielfache Gegensätze; das sich Widersprechende folgt oft schnell nach einander. In dem Wesen der Persönlichkeit liegen solche Gegensätze; bei den meisten Menschen werden sie aber durch die Erziehung, die Sitte und das Sittliche ausgeglichen. Indem die Erziehung und das Leben darauf abzielt, den Menschen zu einem vernünftigen zu machen, werden jene Gegensätze, die zu einem widersprechenden Handeln führen, aufgehoben und ihnen die Macht genommen, den Menschen in seinen Urtheilen und Handeln gleich einer Windfahne zu drehen, je nachdem dies oder jenes Gefühl, diese oder jene sittliche Regung, dieser oder jener Gedanke in ihm aufsteigt.

2. Bei der Mehrzahl der Menschen gelingt es der Macht der Erziehung und des Lebens, ein festes und sicheres Verhalten in Denken und Handeln bei ihnen zur Herrschaft zu bringen. Insbesondere zeigt sich diese Gediegenheit und Sicherheit des Wesens bei den Völkern des Orients und bei den alten Griechen und Römern. Die Persönlichkeit des Einzelnen ist noch heute im Orient wenig entwickelt. Bei den alten Griechen und Römern begann zwar ihre grössere Ausbildung; indess ordnete sie sich noch willig der Gesammtheit, den Gesetzen des Staats und der allgemeinen Sitte unter.

3. Erst mit der Ausbreitung des Christenthums und mit dem Uebergang der Bildung auf die nördlichen Völker Europa's gewann im Mittelalter die Persönlichkeit des Einzelnen die genügende Stärke, um sich dem Allgemeinen und der Sitte im Handeln und Urtheilen entgegenzustellen. Die Erziehung und die Gemeinsamkeit des Lebens haben nicht mehr die frühere Macht, um jene, in der Persönlichkeit des Einzelnen aufkeimenden Gegensätze zu einem festen und folgerechten Urtheilen und Handeln zu verarbeiten, und es treten nunmehr Menschen auf, die bei einem reichen Wissen, bei grossen Fähigkeiten und Talenten aus den Gegensätzen und Widersprüchen nicht herauskommen. Ihr Leben und Wesen ist ein stetes Schwanken vom Guten zum Schlechten, ein Abspringen von Lust zum Schmerz und vom Schmerz zur Lust; ein Erheben zu den höchsten Gedanken des Allgemeinen und wieder ein sich Verlieren in das Spiel mit Unbedeutendem und Vereinzeltem.

4. Das Sonderbare dieser Menschen lenkte auch die Kunst auf sie und allmählig wurden sie als ein seelenvolles Reale eigenthümlicher Art auch in die Welt des Schönen mit aufgenommen. Von allen Künsten war indess nur die Dichtkunst im Stande, ihr Bild vollständig zu bieten, da jene Widersprüche des Denkens und der Gefühle sich nur mit ihren Mitteln darstellen lassen. Man hat diesem launischen, widerspruchsvollen, aber geistreichen Wesen und Benehmen den Namen Humor gegeben. Seine Bedeutung und Benutzung für das Kunstwerk und für die ideale Welt des Schönen ist aber eine beschränkte geblieben.

5. Dieser kindische Wechsel im Handeln und Urtheilen b grosser geistiger Begabung und reichem Wissen, dieses Schwanken i Wollen, dieser plötzliche Wechsel zwischen Freude und Trauer h für das Volk in seiner Einfachheit und instinktiven Unterordnun unter das Allgemeine etwas Widerwärtiges und Unverständliches; s dass solche Charaktere nur in besondern Fällen als Element eine Kunstwerkes benutzt werden können. In den meisten Fällen bleib

das Verständniss und die ideale Freude an dergleichen Sonderlingen auf eine geringe Zahl von Kennern mit hochfeinem Geschmack beschränkt.

6. Auch die Wissenschaft des Schönen hat früher solche humoristischen Elemente nicht zu einer besondern Gattung des Schönen erhoben. Erst mit dem Auftreten der idealistischen Philosophie, namentlich mit Hegel und seiner Schule, ist der Humor plötzlich für die höchste Form des Komischen erklärt und ihm eine Bedeutung beigelegt worden, wonach er den tiefsten Kern aller Weisheit enthalten soll. Indem diese Philosophie überhaupt den Widerspruch zum Kennzeichen der Wahrheit erhob, war es natürlich, dass sie in der widerspruchsvollen Natur des Humoristen gerade das realisirt zu finden wähnte, was ihr Prinzip verlangte. Eine Folge war, dass sie, ihrem dreigliedrigem Systeme entsprechend, den Humor als die spekulative Verbindung von Komischem und Witzigem aufstellte, als das dritte, in dem diese beiden erst ihre Vollendung erreichten. Bei Vischer wird der Humor wieder dialektisch in den naiven, gebrochenen und freien getheilt; der eine muss sich aus dem andern dialektisch entwickeln.

7. Selbst Carrière ist dieser Auffassung gefolgt, so sehr er sich sonst der dialektischen Behandlung des Schönen entgegenstellt. Auch er findet mit Vischer in dem Humoristen die Verkörperung des Wahren; die bildliche Darstellung der Widersprüche, welche die Welt erfüllen, und zugleich die anziehende Versinnlichung ihrer höhern Einheit. Diese Auffassung mag ihre Berechtigung für eine Philosophie haben, welche den Widerspruch nicht überwinden kann, vielmehr ihn als das letzte nimmt und für seine Aufhebung nur Phrasen bietet, welche in der Aufhebung zugleich die Erhaltung des Widerspruchs betonen.

8. Aber für eine Philosophie, für welche der Widerspruch nur das Zeichen eines mangelhaften Wahrnehmens und Denkens ist, und für welche das Widersprechende ein Nicht-Seiendes ist, muss der Humorist diese hohe Bedeutung verlieren. Für diese sinkt er zu einem närrischen, verzogenen Menschen herab, der seine glänzenden geistigen Anlagen verwahrlost, und der seine reichen Kenntnisse nur seinen Launen unterordnet und zu Dienern seines Eigensinns macht. Es ist nichts leichter, als an dem Unbedeutenden eine Beziehung zu dem Grossen und Erhabenen aufzuzeigen und so mit philosphischem Tiefsinn zu prunken; es ist nichts leichter, als für jede kindische Neigung und Richtung eine sittliche Rechtfertigung aufzufinden; es ist nichts leichter, als sich der strengen Zucht der Sitte zu entziehen und mit der Originalität seiner Persönlichkeit zu glänzen; es ist nichts

leichter, als sich bald dieser, bald jener Tugend einseitig für einen Augenblick in die Arme zu werfen; von der Strenge zu der Milde; von der Gutmüthigkeit zu der Härte; von der Liebe zu der Gerechtigkeit überzuspringen, wie grade die Laune dazu auftaucht. Dieses Alles thut der Humorist. Die Wahrheit liegt aber in der Ueberwindung dieser Widersprüche und das Sittliche liegt in der Bezähmung dieser Neigungen und Gelüste.

9. Das Humoristische ist deshalb als ein seelenvolles Reale zwar so gut, wie das Laster, ein Stoff, der in das Schöne aufgenommen werden kann; aber es bleibt nur einer, neben vielen andern, und kann keinen Vorrang beanspruchen. Insbesondere hat die Kunst sich zu hüten, diese vereinzelten geistvollen Aussprüche des Humoristen als den Kern der Wahrheit hinzustellen, und in der Form des Humors sich zur Lehrerin der Weisheit machen zu wollen.

10. Shakespeare hat das Humoristische vielfach in seine Dichtungen aufgenommen; aber er ist weit davon entfernt, ihm die Bedeutung beizulegen, welche die neuere idealistische Philosophie darin findet. Er benutzt es als Element für einzelne Charaktere; aber selbst in seinen Lustspielen wird es durch andre Elemente so verarbeitet, dass es das Widerwärtige, welches ihm an sich anhaftet, verliert und zur Schönheit des Ganzen beiträgt. Ebenso sind die andern grossen Dichter verfahren, und nur die verschrobene Bildung einzelner Uebergangsperioden hat dem Humoristischen einen überwiegenden Platz in dem Schönen eingeräumt und bei Sterne, Jean Paul, Hoffmann und Andern zu Dichtungen geführt, welche mit dem Erlöschen solcher Uebergangsperioden kaum noch als ein Schönes genossen werden können.

11. Der Humor reicht, wie der Witz, weit über das Komische hinaus. Da indess ein verkehrtes, von dem Allgemeinen sich absichtlich absonderndes Benehmen im Denken oder Handeln den Grundzug alles Humoristischen bildet, so hat jede humoristische Persönlichkeit einen Anflug von Komischem. Das Unterscheidende von dem Einfach-Komischen liegt nur darin, dass der Humorist sein verkehrtes Benehmen kennt und mit Absicht vollzieht, während der Einfach-Komische sich im Allgemeinen und Vernünftigen halten will und [illegible] aus Irrthum oder Affekt in das Verkehrte geräth. Während d[illegible] Einfach-Komische sich seines verkehrten Handelns schämt, wenn [illegible] dessen inne wird, ist der Humoristische stolz auf seine Verkehrthe[illegible] und glaubt in ihr gerade das Wahre und Rechte getroffen zu habe[illegible]

12. Unter den Namen des Humor sind indess so verschiede[illegible] Zustände zusammengebracht worden, dass es unmöglich ist, eine D[illegible]

finition für Alles darunter Befasste zu geben. Es wird genügen, das Besondere für sich zu betrachten und es wird sich dabei ergeben, dass wo der Humor das Komische in sich schliesst, er keine besondere Art desselben darstellt, sondern nur das Einfach-Komische und das Witzige unter Umständen wiederholt, die auf die Besonderung dieser Begriffe ohne Einfluss bleiben und die Aufstellung einer besondern Unterart des Humoristisch-Komischen nicht rechtfertigen.

13. Man wird das Mannichfaltige des Humors am besten übersehen, wenn man denselben in den natürlichen Humor und in den widerspruchsvollen Humor eintheilt. Jener zeigt ein vernünftiges und folgerichtiges Handeln, enthält nicht das, worin die neuern Systeme den Werth des Humors finden und umfasst Temperamente und Charaktere, wie sie schon bei den Alten und bei den Orientalen im Leben und in der Kunst sich vorfinden. Dagegen ist der widerspruchsvolle Humor nur ein Erzeugniss der modernen Bildung; sein Wesen liegt in den Gegensätzen und Extremen, zwischen denen er im Denken, Fühlen und Wollen hin und herschwankt, sowie in dem Selbstbewusstsein und in der Selbstüberhebung, mit der er an diesen Gegensätzen festhält.

14. Beide Arten von Humor zeigen ihre Eigenthümlichkeit entweder vorwiegend im Denken und Urtheilen, oder in den Gefühlen und im Wollen. Danach bilden sich vier Arten des Humors, unter welche alles Einzelne, was in dieser Hinsicht das reale Leben und die Kunst bietet, mit Leichtigkeit geordnet werden kann. Der natürliche Humor des Wissens ist der pfiffige Humor. Er ist dargestellt in den pfiffigen Haussclaven liederlicher Söhne, wie sie in den meisten Stücken von Plautus und Terenz zu finden und aus der späteren attischen Komödie übernommen sind; ebenso in dem Scapin der italienischen Volksposse und in den pfiffigen Bedienten des modernen Lustspiels, von denen Figaro das Muster abgiebt. Vor Allem ist dieser pfiffige Humor in den Narren des Mittelalters entwickelt und daraus von Shakespeare in seine Dramen übernommen worden.

15. Der Narr spielt nur die komische Person und spielt nur den naiven Witzigen. Er übersieht seine Umgebung, namentlich seinen Herrn; aber scheinbar ordnet er sich in seinem Denken und Urtheilen ihm unter, indem er den Schein der Dummheit und Kurzsichtigkeit annimmt. Damit erhält sein Handeln den Schein des Komischen, seine Witze den Schein des Naiven. Sein Zweck kann dabei ein egoistischer oder ein edler sein; die Bedienten haben nur ihren Vortheil im Auge; der Narr im Lear handelt aus Liebe und Mitgefühl für seinen König.

16. In dieser Art des Humors wird nur das Einfach-Komische und das Witzige wiederholt; es ist keine neue Besonderung des Komischen vorhanden. Der Umstand, dass das Komische und Naiv-Witzige dabei nur *gespielt* wird, ändert ihre Natur nicht; sie bleiben was sie sind, wenn sie auch als Mittel für andre Zwecke von dem Humoristen absichtlich benutzt werden. Es entsteht hier leicht ein doppeltes Komische; einmal lacht die Umgebung über den Narren und zugleich lacht der Narr über seine Umgebung, die sich durch seine Maske verführen lässt und in ihrem Lachen sich selbst lächerlich macht. Dieser Humor ist deshalb eine reiche Fundgrube für die Komik. *Vischer* will auch den Vicar von Wakefield hierher rechnen. Allein dieser lächelt blos gutmüthig über die Eitelkeit seiner Frau und Töchter und lässt ihre Schwächen gewähren. Dies ist kein Humor, sondern nur Gutmüthigkeit, Freude an Andrer Lust, wenn sie auch aus deren Schwächen hervorgeht.

17. Die zweite Art des natürlichen Humors hat ihr Wesen in dem *Gefühl*; sie spaltet sich danach in den *lustigen* und in den *trübseligen* Humor. Jener nimmt auch das schwere Uebel leicht und schüttelt alles Widerwärtige schnell von sich ab. Indem damit das ihn treffende Uebel sich als ein kleines darstellt, wird sein verkehrtes Handeln komisch. Bei dem gewöhnlichen Menschen, der über das schwere Uebel nur trauert und klagt, kann diese Komik nicht eintreten, weil in dem Zuschauer das Mitleid erwacht. Allein bei dem lustigen Humoristen tritt das Mitleid nicht hervor, weil dieser selbst nicht klagt und jammert, sondern in seiner heitern Laune sich nicht stören lässt.

18. *Fallstaff* ist das Urbild dieses lustigen Humors. Die gelehrten Aesthetiker haben eine halbe Philosophie aus seinem Wesen herausgeklaubt; allein sein Charakter wird damit nur entstellt. Fallstaff hat allerdings natürlichen Verstand, mancherlei Kenntnisse, einen scharfen Witz; aber dies benutzt er nur, um seiner Leidenschaft zu fröhnen und sich vor sich selbst und seinen Gegnern zu rechtfertigen. Er übersieht seine Kumpane und macht sich über sie lustig. Aber dies Alles trifft nicht das Wesen seines Charakters, welches in der unverwüstlichen Heiterkeit liegt, mit der er alles durch seine Lie(der)lichkeit über ihn einbrechende Ungemach erträgt oder von sich a(b)schüttelt, während ein Andrer darüber ausser Fassung kommen wür(de). Dadurch allein wird sein Treiben komisch; seine Sophistik, sein W(itz) sind dabei nur die Verzierung. Sein Wesen ist durchaus conseque(nt) und frei von Widersprüchen im Denken und Handeln.

19. *Don Quichote* ist ein anderes Muster dieses Humo(rs)

Seine Komik ruht nicht, wie die von Fallstaff, auf den groben Freuden und Spässen des Wirthshauses; sondern auf der Begeisterung für das Ritterthum. Allein dies trifft nicht seinen Humor. Die Hauptsache bleibt, dass er so wenig, wie Fallstaff, sich durch die härtesten Widerwärtigkeiten irre machen lässt, dass er die schwersten Uebel kaum empfindet, schnell vergisst und damit das Mitleid fern hält. Indem der Leser mit ihm seine Unglücksfälle nur für ein Geringes nimmt, wird sein verkehrtes Handeln komisch. Don Juan von Mozart hat auch diesen Humor; allein da er verständig handelt, so wird nicht er komisch, sondern nur sein Diener Leporello. Hierher gehören auch die Arlechinos, die durch eine derbe Tracht Prügel sich in ihrer Lust nicht stören lassen. Auch Strepsiades in den »Wolken« des Aristophanes hat diesen Humor.

20. Den Gegensatz bildet der trübselige Humor. Er nimmt umgekehrt die kleinen Leiden für schwere. Er würde, wenn man ihm glauben könnte, Mitleid erregen; allein da der Zuschauer sieht, dass es in Wahrheit nur Kleinigkeiten sind, so wird der trübselige Humorist, wenn er dabei verkehrt handelt, trotz seines Jammers doch eine komische Person. Hierher gehören die Hypochondristen, die eingebildeten Kranken; auch die reizbaren Poeten. Göthe's Tasso hat in seinen übertriebenen Klagen einen Anflug von dieser Komik; auch der Jacques von Shakespeare würde hierher gehören, wenn er nicht durch die Widersprüche in seinem Wesen zur zweiten Gattung des Humors gehörte. Es erhellt, dass in dem lustigen und trübseligen Humor zwar das Komische und das Witzige eintreten kann, dass aber dasselbe darin keine neue Besonderung annimmt und deshalb als kein Drittes ihnen gegenübergestellt werden kann.

21. Erst in dem widerspruchsvollen Humor kommt das zu Tage, was die neuern Systeme unter Humor verstehen und worin sie seinen Werth setzen. Bei der ersten Art desselben zeigt sich der Widerspruch hauptsächlich im Fühlen und Wollen. Es sind dies die empfindsamen Seelen, die in den Thränen lachen und im Lachen weinen; die aus der Heiterkeit plötzlich in die Trauer überspringen, und umgekehrt; die sich selbst parodiren, über sich selbst witzeln und sich selbst bald belachen, bald beweinen. Im realen Leben erlangen solche Personen wenig Bedeutung; man weiss nicht, was man aus ihnen machen soll; man hält sie für verzogene Kinder, für verunglückte Genies und geht ihnen aus dem Wege. Es fehlt ihnen die Ausdauer und Festigkeit des Handelns und sie suchen vergeblich dafür mit geistreichen paradoxen Einfällen zu entschädigen und ihre Unthätigkeit als das Höhere hinzustellen.

22. Die grossen Dichter haben deshalb von diesem sentimentalen Humor wenig Gebrauch gemacht. Nur reale Naturen gleicher Art, wie Jean Paul, waren im Stande, solchen Humor zum Hauptinhalt ihrer Schöpfungen zu erheben und darin sich mit Selbstgefälligkeit zu spiegeln. Das Erzwungene, Unnatürliche solcher Charaktere zeigt sich auch bei deren Hervorbringung durch den Dichter. Jean Paul notirte sich alle Curiosa und Raritäten der Wissenschaften und des Lebens auf Zettel, die er in einen Korb warf; in diesen griff er blind hinein, wenn es ihm auf humoristische Einfälle für seine Helden ankam.

23. Den Alten war bei der Gediegenheit ihres Wesens solcher Humor völlig unbekannt. Grosse Naturen können wohl folgewidrig handeln oder schwanken, wie Achill, Wallenstein, Faust; aber die Gegensätze gehen hier aus grossen Beweggründen hervor, während sie bei dem Humoristen nur Laune und Ungezogenheit sind. In den dichterischen Bildern wird das Widerwärtige dieser Charaktere gewöhnlich durch ein warmes Mitgefühl für fremdes Wohl und Wehe und durch ein geistreiches Reflektiren und Philosophiren gemildert, was den Humoristen als Zugabe beigegeben wird. Nur daher kommt es, wenn der Leser solchen Bildern folgt und wenn er einen Roman von Jean Paul zu Ende bringt.

24. Bei der zweiten Art des widerspruchsvollen Humors liegt das Verkehrte in dem Denken und Urtheilen; man kann ihn den philosophischen Humor nennen. Diese Art von Humoristen wollen Philosophen sein und werden nicht müde, ihre Weisheit auszukramen. Sie haben wohl viel gelesen und über manches nachgedacht; aber sie sind über den Widerspruch nicht hinausgekommen, der in dem Beginn der Philosophie sich überall zeigt. Anstatt ihre Kraft anzuspannen und die Widersprüche durch ausdauerndes Denken zu lösen, bleiben sie dabei stehen, weil es ihnen weniger um Erkenntniss und die Wahrheit als um ihre persönliche Eitelkeit und Geltung zu thun ist und dazu der Nebel des Widerspruchs und das Blenden mit Antithesen am besten sich eignet. Auch solche Naturen sind im Leben unerträglich; in der idealen Welt des Schönen verlieren sie dies Widerwärtige nur dadurch, dass der Dichter durch liebevolle Zü ihres Charakters oder durch hartes Unglück, das sie trifft, den Z schauer versöhnt.

25. Am wenigsten hat dies Shakespeare bei seinem Jacques g than. Dieser Humorist mit seiner seichten Philosophie und Hyp chondrie erweckt deshalb auch am wenigsten Interesse. Dem Hamle welcher diesen Humor ebenfalls verkörpert, ist die Theilnahme durc

die Güte seiner Anlagen und durch die Schwierigkeit seiner Stellung gesichert. Hamlet ist in seinem Handeln nicht inconsequent. Er bleibt von Anfang bis zu Ende der schwankende nicht zum Entschluss kommende Charakter; überall müssen äussere Umstände ihn treiben. Aber in seinen Reflexionen ist er voll Widersprüche; er philosophirt über Alles, ohne bei Einem zum Abschluss zu kommen. Man hat deshalb seine Monologe viel zu hoch gestellt. Sie entsprechen ganz seinem Charakter und sind allerdings insofern Meisterwerke Shakespeare's; aber daraus folgt nicht im Mindesten, dass sie auch sachlich wirklich tiefe und wahre Gedanken enthalten.

26. In seinem Monolog »Sein oder Nicht-Sein« bleibt die Hauptfrage über das Leben nach dem Tode unbeantwortet; es sind blos Möglichkeiten, mit denen er sich begnügt. Ebenso bleibt sein Reden auf dem Kirchhofe bei der Vergänglichkeit alles Irdischen stehen; dieser Gedanke wird dichterisch schön entwickelt, dies ist das Verdienst Shakespeare's; aber der Gedanke an sich ist trivial; die Philosophie hat dabei nicht stehen zu bleiben, sondern das Wesentliche in dem Irdischen trotz seiner Vergänglichkeit aufzufinden. Mephistopheles im Faust spielt nur diesen philosophischen Humoristen; als der erhabene Geist ist er längst über dies Prahlen mit tiefsinnig scheinenden Widersprüchen hinaus; er weiss, dass das Gute und Böse nur aus dem Belieben der machtvollen Autorität und aus der Schwäche des Menschen ihr gegenüber hervorgeht; deshalb gilt das Böse für ihn, als erhabenen Geist, nicht als Böses, wie dem Menschen. Denken und Handeln sind bei Mephistopheles ohne Widerspruch; deshalb verletzt seine Maske als philophischer Humorist nicht, sondern wirkt erheiternd.

27. In den beiden Arten des widerspruchsvollen Humors ist an sich keine Komik und kein Witz enthalten. Gottwalt in den Flegeljahren, Hamlet wirken nicht komisch; allein da ihr widerspruchsvolles Wesen und Denken sie leicht zu verkehrten Handlungen verleitet, deren Verkehrtheit sie trotz ihrer Weisheit nicht bemerken, so wird dieser Humor komisch, sofern die Uebel, welche sie treffen, geringe bleiben. Deshalb wird Gottwalt vielfach komisch, während Hamlet rührend endet. Aber diese Humoristen sind eine Fundgrube des Witzes, weil sie ununterbrochen genöthigt sind, ihr verkehrtes Wesen durch Sophistereien zu rechtfertigen und gegen andere sich damit zu vertheidigen. Ihre Witze sind aber nicht nothwendig komisch, wie die von Hamlet zeigen.

28. Indem alle Arten des Humors hiermit erschöpft sind, erhellt, dass in keiner derselben das Komische eine solche Besonderheit

annimmt, welche es zu einer dritten Art gegenüber dem Einfach-Komischen und Witzigen erheben könnte. In allen Arten des Humors kann das Komische und das Witzige eintreten, aber es verändert sich dabei nicht. Alles andre, was sonst als die Eigenthümlichkeit des Humors behauptet wird, lässt sich auf Verstand, Scharfsinn, Bildung, Gutmüthigkeit und mancherlei andre Tugenden, auf gute und schlechte Neigungen zurückführen. Diese sind aber alles schon bekannte Elemente des Schönen, welche nicht blos im Humor, sondern in jedem Charakter die mannichfachsten Verbindungen eingehen können und deshalb nicht genügen, den Humor zu einer besondern und bedeutenden Gattung des Schönen oder Komischen zu erheben.

## B. Die Besonderung nach der Bildlichkeit.

### 1. Das Naturschöne.

1. Die erste Besonderung des Schönen folgte der Besonderung seines Inhalts oder der Gefühle und es entwickelte sich daraus der Unterschied des erhabenen und einfach Schönen mit den im vorstehenden Abschnitt dargelegten Unterarten. Die zweite Bestimmung des Schönen ist die Bildlichkeit. Kein Schönes kann dieselbe entbehren. Diese Bildlichkeit kann hergestellt werden: 1) entweder in dem blossen Denken des Beschauers oder 2) in einem besondern wahrnehmbaren Material, wodurch sich das Schöne von seinem Gegenstande völlig trennt und als ein Sinnliches, aber Bildliches, ihm gegenübertritt.

2. Das erste ist das Naturschöne, das andre das Kunstschöne. Jenes sondert sich in das Naturschöne im engern Sinne und in das Geschichtlich-Schöne; je nachdem das Reale ein blos Natürliches oder ein Handeln des Menschen ist. Das Kunstschöne sondert sich in das elementare und in das vollendete Schöne oder das Kunstwerk. Je nach dem Material, in dem die Bildlichkeit dargestellt wird, sondert sich das Kunstschöne zu dem Schönen der einzelnen Künste. Es ist die Aufgabe dieses Abschnittes diese Besonderungen näher darzulegen.

3. Das Naturschöne wird in den idealistischen Systemen nu[r] als eine Vorstufe des Schönen behandelt, welche demnächst dia[-] lektisch in das Schöne der Phantasie umschlägt und erst durch di[e] spekulative Verbindung beider das Kunstschöne, als das allein wahr[e] Schöne erzeugt. Es ist damit dieselbe dialektische Bewegung in da[s]

Schöne gebracht, welche in der Logik durch das An-sich, das Für-sich und das An- und Für-sich von Hegel eingeführt ist, und durch welche mit gleicher Gewaltsamkeit die Ethik in Recht, Moral und Sittlichkeit gesondert worden ist. Abgesehen von der Verdrehung, welche hierbei die Begriffe um des dialektischen Spieles willen erleiden müssen, liegt dieser Auffassung des Naturschönen die Verwechselung mit der Natur, oder mit dem Realen zu Grunde.

4. Wenn der Künstler immer wieder an die Natur verwiesen wird, um aus dieser das Schöne zu gewinnen, so ist diese Natur nicht schon selbst das Schöne, sondern nur das Reale, was erst die Unterlagen zur Schönheit in sich enthält, was aber noch einer mannichfachen geistigen Behandlung bedarf, um auch nur als Naturschönes gelten zu können. Um ein Reales, sei es eine Gestalt oder ein Ereigniss oder eine Handlung, als ein Schönes zu empfinden, muss in diesem Realen zunächst das Seelenvolle erkannt sein; sodann darf es nicht als die Sache selbst, sondern nur als der Schein oder das Bild seiner aufgefasst werden; endlich muss der Beschauer von allem Störenden in demselben absehen und durch die Richtung seiner Aufmerksamkeit auf die erheblichen Elemente diese im Vorstellen so verstärken, dass das Reale von ihm nur als ein idealisirtes Bild eines seelenvollen Realen erfasst wird. Erst dann ist das Reale oder die Natur zu einem Naturschönen geworden.

5. Diesen Unterschied zwischen Natur und Naturschönem verkennt Vischer; letzteres soll nach ihm vielmehr ein Unmittelbares, schlechthin Vorgefundenes sein (II. 3). Vischer macht sich selbst das Bedenken, wie das Schöne ohne Subjekt zu Stande kommen könne; allein er begnügt sich mit der Möglichkeit, dass »zufällig der stö»rende Zufall einmal ausbleibe« (II. 10). Dann könnte auch einmal eine Sixtinische Madonna durch Zufall entstehen. Dagegen sagt Schiller sehr richtig (26. Brief über ästhetische Erziehung): »Uebri»gens ist es gar nicht nöthig, dass der Gegenstand, an dem wir den »schönen Schein finden, ohne Realität sei, wenn nur unser Urtheil »auf diese Realität keine Rücksicht nimmt. Eine lebende weibliche »Schönheit wird uns vielleicht noch etwas besser als eine ebenso »schöne gemalte gefallen, aber in so weit dies der Fall ist, gefällt »sie nicht mehr als selbstständiger Schein, gefällt sie nicht mehr dem »rein ästhetischen Gefühl.«

6. In Bezug auf das Wesen des Realen ist auf die frühere Darlegung (I. 75) zu verweisen. Unter Natur ist nur das Reale zu verstehen. In den frühern Beispielen von dem Sehen einer schönen Gegend durch den Bauer und durch den Maler, von dem wirklichen

Erlebniss einer Postreise und von der Erinnerung daran, ist oben (I. 192) auf den Unterschied zwischen Natur und Naturschönem bereits aufmerksam gemacht worden. Die Natur ist nur das Reale, der Stoff, der in jedem Falle mannichfach bearbeitet werden muss, wenn er ein Schönes werden soll. Geschieht die Bearbeitung nur innerlich, so kommt nur ein *Naturschönes* zu Stande; die Sache und das Bild sind dann nur im Vorstellen, nicht im Sein getrennt. Wird aber das Bild des Realen in einem besondern Materiale dargestellt, so trennen sich Sache, Reales und Bild auch im Sein und das Schöne ist dann ein *Kunstschönes*.

7. Alle Eigenthümlichkeiten des Naturschönen entwickeln sich nur aus dieser eigenthümlichen Bildlichkeit desselben; sowohl was seine Gegenständlichkeit, wie seine Hervorbringung und seinen Genuss anlangt. In allen übrigen Bestimmungen unterscheidet es sich nicht von dem Kunstschönen. Vieles von diesen Eigenthümlichkeiten hat bereits früher berührt werden müssen; indem darauf Bezug genommen wird, bleibt hier nur Einzelnes nachzutragen und das Wesentliche zusammen zu stellen.

8. Ohne den Menschen giebt es kein Naturschönes; zu dem Wahrnehmen müssen auch die verschiedenen Thätigkeiten des Denkens hinzutreten, um den Gegenstand zu einem Schönen zu erheben. Das Naturschöne ist allerdings nicht blos in dem Vorstellen; es hat wie das Kunstschöne auch ein Gegenständliches, allein während im Kunstschönen die Bestimmungen des Schönen sich dem Denken ohne Weiteres und unmittelbar bieten, sind sie in dem Naturschönen noch verhüllt. Das Naturschöne bedarf deshalb zu seiner Erreichung ebenso einer Thätigkeit, wie das Kunstschöne; aber diese Thätigkeit vollzieht bei jenem der Geniessende, der Beschauer selbst, während bei dem Kunstschönen die Erzeugung und der Genuss zwischen dem Künstler und Beschauer getheilt sind.

9. Diese geistige Thätigkeit ist aber nicht allmächtig; sie kann nicht aus jedem Realen ein Naturschönes machen; das Reale, was demselben zur Unterlage dient, gleicht nicht dem rohen Marmorblock, aus dem der Künstler beliebig Götter oder Satyrn, Schönes oder Komisches oder Hässliches bilden kann; vielmehr muss das Reale sch die Unterlagen des Schönen in hervortretender Weise enthalten, we es als Naturschönes behandelt werden und dem wahrnehmenden Me schen den Anstoss geben soll, das Schöne daraus durch Fortbildung nach den in ihm liegenden Richtungen zu gewinnen. Ohnedem lieg nur ein bedeutungsloses, prosaisches Reale vor. Dieser Anstoss zu Entwicklung des Schönen kann seine Grade haben; deshalb nenn

man ein Natürliches schöner als das andre; obgleich das Schöne in jedem erst durch den denkenden Menschen hergestellt wird.

10. Deshalb nimmt das Naturschöne auch alle Besonderungen des Schönen an, welche in den vorgehenden Abschnitten behandelt worden sind. Es giebt ein Natur-Erhabenes und einfaches Natur-Schönes; ein Natur-Komisches und Natur-Witziges u. s. w.; es giebt ebenso ein Natur-Gemeines, Natur-Hässliches und Natur-Verständiges. Mit diesen Begriffen soll aber nur gesagt sein, dass das Reale in seinen wahrnehmbaren Elementen vorwiegend den Anstoss zur Ausbildung eines Schönen dieser besondern Art giebt; ein fertiges Schöne dieser Art ist aber niemals in dem Realen enthalten. Bei dem Kunstschönen ist diese Fortbildung zu einem Schönen besonderer Art auch äusserlich in dem Bilde geschehen; deshalb ist bei ihm die Erkenntniss des Schönen um vieles leichter.

11. Daher erklärt es sich, dass der Künstler in der Natur weit mehr Schönes wahrnimmt, als der Laie. In Wahrheit ist seine Wahrnehmung keine andere, als die des Laien; aber jenem wird es bei seiner Uebung im Bilden und Idealisiren viel leichter, das Seelenvolle in einem Realen aufzufinden, dasselbe zu idealisiren und die Sache nur von dem künstlerischen Standpunkte aus zu betrachten, d. h. keinen realen Genuss von ihr zu begehren, sondern sich ihrer nur als eines Bildes zu erfreuen. Deshalb kann aus demselben Realen ein sehr verschiedenes Schöne, je nach der Persönlichkeit oder Stimmung des Beschauers gebildet werden; der eine findet in ihm ein Erhabenes, der andere nur ein Einfach-Schönes, ja ein dritter kann es hässlich finden.

12. Je schwächer die Elemente im Realen sind, die den Anstoss zur Bildung des Idealen geben, desto leichter kann eine solche Verschiedenheit eintreten. Ebenso steigert eine andächtige Stimmung die Empfänglichkeit für die Auffassung des Erhabenen; eine heitere die für das einfach Schöne. Indem bei dem Naturschönen der Beschauer die Idealisirung selbst vollziehen muss, erklärt es sich, dass viele Personen erst in dem Gemälde, oder in der Dichtung die Schönheit einer Gegend oder eines Menschen bemerken, obgleich sie die Originale selbst oft genug gesehen haben. Erst die verstärkende und reinigende Thätigkeit des Künstlers lässt deren Schönheit hervortreten, und deshalb bleibt das Reale für den Beschauer, wenn er diese Thätigkeit nicht selbst vollzieht, ein Bedeutungsloses.

13. Aus dieser Gleichheit des Naturschönen mit dem Kunstschönen, nachdem diese künstlerische Thätigkeit bei ihnen geschehen ist, erklärt sich die Gleichheit des Genusses von beiden. Auch das

Naturschöne weckt nur ideale Gefühle; der Geniessende bewahrt sich dabei seine Freiheit, bleibt den realen Verwickelungen fern, ist ohne reales Begehren, und lebt nur in der idealen Welt des Schönen. Da aber bei dem Naturschönen das Bild von der Sache nur im Vorstellen geschieden ist, so unterliegt das Naturschöne weit mehr als das Kunstschöne der Gefahr, realen Gefühlen und Begehren zu dienen oder durch diese realen Gefühle an seiner vollen Ausbildung gehindert zu werden. Deshalb drängt sich bei Reisen, obgleich sie nur dem Genuss der schönen Natur gewidmet sind, doch nach Stand und Interesse, oft das reale Wollen und Fühlen mit ein. Ein Bergmann betrachtet die schöne Gegend zugleich als Fundgrube für Erze und Kohlen; ein Landmann zugleich nach ihrer Fruchtbarkeit; ein Jäger nach ihrem Wildstande; reale Pläne und Schätzungen drängen sich bei ihnen in die idealen Gefühle der Schönheit ein.

14. Deshalb wird eine schöne Frau so selten rein ideal erfasst; die Lust sie real zu besitzen, regt sich bei den Männern; die reale Eifersucht, das Verlangen sie real zu beseitigen, regt sich bei den Frauen. Aus diesem Grunde kann das Geschichtlich-Schöne während seines Geschehens von den dabei real Betheiligten nicht genossen werden; deshalb ist eine Schlacht, ein Schiffbruch, eine Feuersbrunst, eine Liebeserklärung, eine Brautnacht, ein Wiedersehen nach langer Trennung für die dabei Betheiligten nicht schön, nicht erhaben; die Theilnehmer sind nur von realen Gefühlen erfüllt. Erst in der Erinnerung werden solche Vorgänge ihnen schön, wo sie als reine Bilder nur ideale Gefühle in ihnen wecken.

15. Es ist früher (I. 175) der Unterschied erwähnt und erklärt worden, welcher in verschiedenen Völkern und Zeiten für die Auffassung und den Genuss des landschaftlichen Schönen bestanden hat. Dieser Unterschied tritt auch in das Kunstschöne ein; die schönen und erhabenen Landschaften und Naturscenen geben bei den Völkern des Nordens viel häufiger den Stoff für ihre Kunstwerke ab, als bei den südlichen Völkern. Diese suchen den Stoff mehr in der menschlichen Gestalt und in dem menschlichen Handeln. Deshalb blieb bei den alten Griechen die Landschafts-Malerei selbst in dem Technischen zurück; deshalb haben ihre Gemälde einen plastischen Styl; deshalb sind die Meister der Landschafts-Malerei nur unter den nördlichen Völkern zu finden. Dasselbe gilt von den dichterischen Schilderungen des landschaftlichen Schönen.

16. So wie das seelenvolle Reale die Grundlage für das Schöne aller Künste abgiebt, so kann es auch als ein Naturschönes in der Richtung der verschiedenen Künste aufgefasst werden. Die reale

Landschaft, als Naturschönes, nimmt die Form des Kunstparkes an; das reale Haus, als Naturschönes gefasst, gleicht dem schönen Kunst-Bauwerk; der reale Mensch, als Naturschönes, gleicht den Kunstwerken der Plastik. Ein seelenvolles Reale, von einem festen Standpunkt und unter einer bestimmten Beleuchtung gesehen, wird ein Naturschönes gleich einem Gemälde. Das reale Tönen, der reale Rhythmus einzelner Vorgänge in der Natur und im Gesange des Natur-Menschen, als Naturschönes aufgefasst, gleicht dem Kunstschönen der Musik, und die Schilderung des Naturschönen in all diesen Formen in dem Munde eines lebhaft davon Ergriffenen gleicht dem Kunstschönen der Dichtkunst.

## 2. Das Kunst-Schöne.

1. Der Begriff des Kunstschönen ist oben (II. 72) gegeben. Die Bildlichkeit des Schönen ist in ihm von der Sache wirklich getrennt und selbstständig hingestellt. Das Kunstschöne ist deshalb ein Seiendes für sich, gegenüber seinem realen Gegenstande; vermöge der Stofflichkeit des Materiales nimmt das Bild als solches an dem realen Sein Theil. Indem jedoch dieses Material, als Reales, der Vergänglichkeit weit weniger unterworfen ist, als sein Gegenstand, wird das Kunstschöne dauerhafter als sein Gegenstand und kann in der Dichtkunst die Natur eines Unzerstörbaren annehmen.

2. Indem in dem Kunstschönen die bestimmte Richtung, in der das Reale als Schönes aufgefasst werden soll, durch die sinnliche Selbstständigkeit des Bildes dem Beschauer offen dargelegt wird, ist das Belieben desselben in dieser Hinsicht aufgehoben; er muss das dem Bilde unterliegende Reale als ein Erhabenes oder als ein einfach Schönes, als ein Ernstes oder als ein Komisches nehmen, weil diese Elemente des Realen in dem Bilde vorwiegend dargeboten sind. Bei der Auffassung des Realen, als Naturschönes, ist der Beschauer nicht so gebunden; je nach seiner Stimmung und Neigung kann er in demselben Realen ein Schönes sehr verschiedener Art erblicken. Der Genuss des Kunstschönen ist deshalb nicht so frei, als der des Naturschönen. Daraus erklärt sich, weshalb von Vielen der Genuss des letztern vorgezogen wird; sie schweifen lieber in der Natur, als dass sie in den Museen weilen. Dazu kommt, dass das Naturschöne überwiegend elementarisch ist; das Kunstschöne aber meist ein Kunstwerk; der Genuss des ersteren ist leichter und wird deshalb von allen denen vorgezogen, die von der Tagesarbeit erschöpft sind oder denen geistige Anstrengung überhaupt schwer fällt.

3. Schon in dem Realen zeigen sich Verbindungen mehrerer schöner Elemente; der Unterschied des Elementaren und des Kunstwerkes ist deshalb schon in dem Naturschönen angedeutet; aber seine volle Ausbildung findet er erst innerhalb des Kunstschönen. Das Kunstwerk setzt sich aus einer Mannichfaltigkeit von bedeutenden Elementen zusammen; es nimmt selbst das Gemeine und das Hässliche in sich auf; aber durch die Einheit, zu welcher es alle diese Elemente erhebt und einer Lösung zuführt, verschwindet die Selbstständigkeit des Elementaren und des Hässlichen. Der Genuss des Kunstwerkes ist deshalb reicher und mannichfacher an Gefühlen, aber er erfordert auch eine grössere Thätigkeit in dem, diesen Genuss bedingenden Wahrnehmen und Denken.

4. Werke, welche die Bedingungen eines Kunstwerkes nicht voll erfüllen, bleiben innerhalb des elementaren Schönen; sie haben wohl einzelnes Schöne; aber weil in ihnen entweder unvereinbare Elemente an einander gefügt sind, oder weil die Einheit der Elemente nicht erreicht oder weil die Lösung mangelhaft geblieben ist, behält dies einzelne Schöne seine elementare Natur und die tiefe und harmonische Wirkung des Kunstwerkes bleibt aus. Dies hindert aber so wenig, wie bei dem Naturschönen, dass Viele an solchen mangelhaften Werken ideal sich erfreuen. Weil der Genuss des Kunstwerkes der schwierigere ist, so wird sogar ein solches, nur im Einzelnen schönes Werk von Vielen vorgezogen. Dies erklärt das grosse Glück, welches dergleichen Werke oft machen und erklärt den Beifall, welchen Possen und Opern finden, obgleich alle Welt eingesteht, dass nur Einzelnes darin schön ist. Selbst wahre Kunstwerke werden von den Meisten nur in dieser elementaren Weise betrachtet und nur Einzelnes daraus als schön empfunden. Göthe sagt im Faust: »Was hilfts, wenn Ihr »ein Ganzes dargebracht, das Publikum wird es euch doch zerpflücken.«

5. Das Kunstschöne besondert sich nach dem Unterschied des Materiales zu den besondern Künsten. Es ist bereits früher dargelegt worden, dass diese Besonderung nur geschichtlich von dem Unterschied des Materials ausgeht; dass aber der Unterschied der vorhandenen sechs Künste bei näherer Betrachtung vielmehr auf den Unterschied der Elemente der Bildlichkeit und auf den Unterschi[ed] der Gebiete des Realen beruht. Es ist deshalb zwar die Aufzeigun[g] einer dialektischen Entwicklung der einen dieser Künste aus der a[n]dern, wie sie die idealistischen Systeme bieten, dem Realismus nic[ht] möglich, aber es ist doch gezeigt worden, dass eine Vermehrung diese[r] sechs Künste für den Menschen unmöglich ist. Aller Fortschritt, all[e] Entdeckungen und Erfindungen können neues Material, neue tech[-]

nische Verbesserungen herbeiführen, aber die Zahl der Künste über die vorhandenen hinaus nicht vermehren.

6. Wenn die Bildlichkeit des Kunstschönen sich ungehemmt entwickeln kann, ist dasselbe ein freies Schöne; ist sie aber durch reale Einflüsse gehemmt, so entsteht nur ein verzierendes Schöne. Allerdings ist in jeder Kunst schon durch das Reale ihres Materials eine Hemmung vorhanden; diese wird aber von dem Künstler, weil sie nicht zu umgehen ist, als etwas Natürliches nicht empfunden und von dem Publikum nicht bemerkt. Der Künstler weiss, dass dieses Hemmniss durch die Bestimmtheit, zu welcher es nöthigt, seinem Werke auch wieder zu Gute kommt und der grosse Künstler vermag aus dieser hemmenden Natur des Materials sogar eine die Schönheit steigernde Idealisirung zu entnehmen.

7. Bedenklicher sind die Hemmnisse, welche dem Künstler durch die besondern Zwecke des Auftraggebers gesetzt werden; Bauwerke sollen meist auch realen Zwecken dienen; Statüen sollen einen bestimmten Standpunkt erhalten; Gemälde sollen einen bestimmten Inhalt haben, oder eine bestimmte Grösse erreichen u. s. w. Indess vermag der tüchtige Künstler auch diese Hemmnisse zu überwinden und dergleichen Aeusserlichkeiten sogar zur Idealisirung seines Werkes zu benutzen, wie aus der Kunstgeschichte bekannt ist.

8. Diese Hemmnisse heben deshalb die Freiheit der Kunst und des Kunstwerkes nicht auf. Anders ist es, wenn die realen Zwecke, welchen das Schöne gleichzeitig dienen soll, der Art sind, dass sie durch Idealisirung nicht überwunden werden können. Dies kann schon bei einzelnen, zu enge Schranken ziehenden Aufträgen eintreten; aber entschieden ist es der Fall, wo man bei Herstellung der Sache zunächst nur einen realen Zweck im Auge hat, der mit dem Schönen in keiner Verbindung steht und ein Schönes nur als Zuthat, als Verzierung beifügt. Dieses ist der Fall bei der Verzierung realer Wohnhäuser, bei der Verzierung der Geräthe, der Möbel, der Kleidung, der Wagen und Schiffe; bei der Verzierung des realen Gottesdienstes durch melodische Zuthat, bei der Verzierung der Rede und Briefe durch dichterische Bilder u. s. w.

9. Hier ist die volle Entwicklung des Schönen gar nicht der Zweck; es soll nur in so weit eintreten, als der reale Zweck dadurch nicht gehemmt wird. Das Schöne soll hier nur verzierend auftreten, d. h. das ideale Gefühl, was es erweckt, soll mit dem realen Genuss und Gebrauch des Gegenstandes eine Verbindung eingehen, wodurch der Mensch, selbst wenn er nur in dem Realen verkehrt, doch einen leisen Mitgenuss der darüber schwebenden idealen Welt empfindet.

Je mehr eine Nation an Reichthum und Bildung vorschreitet, desto mehr verlangt sie nach diesem Mitgenuss des Idealen im Realen; desto grösser wird bei ihr das Gebiet des verzierenden Schönen. Es ist dann beinah nichts an Sachen und Handlungen, was nicht einen Anflug von Schönem zeigt; ja in vielen Gegenständen, in Kleidung und Benehmen wird selbst ein Theil der Nützlichkeit und Bequemlichkeit geopfert, um durch die Verzierung den gleichzeitigen Genuss des Schönen zu steigern.

## C. Die Besonderung nach der Idealisirung.

### 1. Das Ideal- und das Naturalistisch-Schöne.

1. Die Besonderung des Schönen, welche aus der Besonderung des Seelischen und der Bildlichkeit desselben hervorgeht, ist in den vorgehenden Abschnitten dargelegt. Es bleibt die letzte Bestimmung des Schönen, die Idealisirung; aus ihrer Besonderung werden sich die letzten Arten des Schönen entwickeln. Die Idealisirung hat es nur mit der Verstärkung des Bedeutenden und mit der Entfernung des Bedeutungslosen und Störenden im Schönen unter Berücksichtigung des Materials zu thun. Dies Bedeutende kann selbst einer verschiedenen Auffassung unterliegen, und indem hiernach die Idealisirung sich in verschiedenen Richtungen äussern kann, entwickeln sich daraus verschiedene Arten des Schönen.

2. Bei den Gefühlszuständen der Seele, welche den Inhalt des Schönen bilden, kann der höhere Werth entweder in der vollen unbeschränkten Entwicklung des einen vorherrschenden Gefühls, selbst auf Kosten der allgemeinen Natur der Seele, gesucht werden, oder es kann umgekehrt die Harmonie, das Ebenmaass der Seele als das Höhere gefasst und das einzelne Gefühl dieser Harmonie untergeordnet werden. Jeder dieser beiden Zustände erscheint an sich für das Schöne gleichberechtigt, da das Sittliche in dem Schönen nicht die entscheidende Stimme hat. In beiden Zuständen kann ein bestimmtes Gefühl das vorherrschende sein; allein in dem ersten F... durchbricht es in seiner Heftigkeit das Ebenmaass der Seele und schüttert ihre Freiheit; im letzten Falle dagegen wird es im Int... esse dieses Ebenmaasses gemildert und in Schranken gehalten.

3. Die Idealisirung hat hiernach die Wahl, ihren Stoff, il... seelenvolles Reale entweder im Interesse der Harmonie der See... oder im Interesse der unbeschränkten Aeusserung des vorherrschend...

Gefühles zu idealisiren. Geschieht das erstere, so entsteht das Ideal-Schöne; geschieht das letztere, so entsteht das Naturalistisch-Schöne. Beide können denselben Gefühlszustand darstellen; aber das Ideal-Schöne mildert das einseitige Gefühl im Interesse des Ebenmaasses und der Freiheit der Seele; das Naturalistisch-Schöne verstärkt dagegen das einseitige Gefühl im Interesse der vollen Lebendigkeit und des höhern Ausdrucks.

4. Beide Arten der Gefühlszustände sind in dem Realen mit bestimmten Formen verbunden und nur dadurch ist es möglich, dass sie verschiedene Arten des Schönen begründen können. Das Ebenmaass der Seele wird sich in den Mienen, Geberden, Stellungen und Bewegungen anders äussern, als das Gefühl in seiner vollen einseitigen Entwicklung. Beide Arten des Schönen bleiben die Bilder bestimmter Gefühle, aber dasselbe Gefühl nimmt in jeder dieser Arten eine andre Gestaltung und Erscheinung an. In Kaulbach's Wandgemälde: »Der Fall Babels« ist der Schmerz der Japhetiten ideal-schön, derselbe Schmerz der Hamiten naturalistisch-schön dargestellt.

5. Die unklare Auffassung des Ideal- und des Naturalistisch-Schönen hat viel Verwirrung in die Systeme gebracht. Der Unterschied zwischen vollkommner und relativer Schönheit, den Hutcheson aufstellt, will dasselbe sagen. Es heisst bei ihm: »Zwar »können tugendhafte Charaktere abstrakt betrachtet, mehr Schönheit »an sich haben, als die unvollkommnen. Allein moralisch vollkommne »Helden kommen uns niemals vor Augen, von unvollkommnen Men»schen mit ihren Leidenschaften haben wir dagegen weit lebhaftere »Begriffe und werden stärker davon gerührt.« Hutcheson will hier die Begriffe des Ideal- und Naturalistisch-Schönen bieten.

6. Die Streitigkeiten zu Göthe's Zeiten über den Begriff des Schönen waren vorzüglich durch die unklare Auffassung dieser Besonderung des Schönen veranlasst. Man gerieth durch die Ueberschätzung des Ideal-Schönen zu dem geschlechtslosen Schönen, als dem höchsten Ideal. Wilhelm v. Humboldt sagt: »Um der Betrach»tung des Schönen sich zu weihen, muss der Mensch von aller Par»theilichkeit sich losreissen und geschlechtslos allein der Mensch»heit angehören; nur in solchen glücklichen Momenten gelingt es ihm, »sein Wesen zum höchsten Gleichgewicht zu stimmen und die »Kräfte, womit er der Natur und womit er Gott verwandt ist, in »Eins zu verschmelzen.« Auch hier liegen diesen unklaren Gedanken die Begriffe vom Ideal- und Naturalististisch-Schönen zu Grunde.

7. Die Griechen haben vorwiegend das Ideal-Schöne ausgebildet und indem die modernen Völker die Muster der Schönheit von ihnen

überkommen haben, wird selbst im gewöhnlichen Leben noch jetzt unter »schön« zunächst das Ideal-Schöne verstanden. In den Bauwerken, in den Reliefs und Statüen, in den Gemälden und Dichtungen der Griechen findet sich beinah ausschliesslich das Ideal-Schöne dargestellt; doch wäre es falsch, wenn man meinte, sie hätten das Naturalistische gar nicht gekannt. In den alten Bauten vor der dorischen Einwanderung, in den Statüen der Satyrn, Bachantinnen und der Barbaren, in dem verzierenden Schönen der Gefässe und des Schmuckes, in den Gemälden, welche die sinnliche Lust darstellen, in den Komödien des Aristophanes und der spätern attischen Zeit ist das Naturalistisch-Schöne sehr bestimmt und zum Theil in hoher Vollendung ausgebildet. Auch ist bekannt, dass einzelne Maler das Naturalistische des griechischen Lebens in dem Sinne, wie später die Niederländer, zum Stoff ihrer Gemälde nahmen; Pauson und Pireikos thaten es; aber der überwiegende Sinn der Griechen für das Ideal-Schöne und die mangelhafte Entwicklung des Handlungsbildes in der alten Malerei liess diesen Versuchen keine Anerkennung zukommen.

8. Das Naturalistische kam erst nach Untergang des Alterthums, im Mittelalter, zur vollen Entwicklung, in Folge der gestiegenen Individualität, vermöge deren jeder Einzelne sich als solcher berechtigt fühlte. Die Baukunst zeigt es in dem gothischen Styl; die Plastik in den alten Reliefes und Holzschnitzereien mit ihren Gestalten des Teufels, der Hölle, der Henkersknechte, mit den hagern und langen Figuren der Andächtigen; die Malerei in den niederländischen Schenkstuben, in dem Schiffer- und Soldaten-Leben, in den Donataren auf den Heiligenbildern; die Musik in den Nationalliedern der Ungarn, in den Scherzo's der Symphonien, in den ältern komischen Opern und in einem grossen Theil der Opern Meyerbeer's; die Dichtkunst in den Misterien und Moralitäten des Mittelalters, in den Dramen Shakespeare's, in den Travestien, in vielen Liedern von Göthe, Heine und Andern.

9. Es ist irrig, wenn man mit den meisten Systemen das Ideal-Schöne nur auf die bildenden Künste beschränkt, oder das Wesen desselben nur in der Form sucht. Seine nähere Bestimmung ist dann unmöglich; es schwebt solcher Meinung nur die Gestalt des vollkommnen menschlichen Körpers vor; allein dieser ist ebenso gut zur Darstellung des Idealen, wie des Naturalistischen geeignet und wenn die Form an diesen Begriffen Theil nimmt, so liegt der Grund nur in dem Inhalte, in dem Seelischen, was die Form nach sich bestimmt und damit selbst an ihrem Unterschiede Theil nehmen lässt. Ebenso unrichtig ist es, wenn man das Ideale nur in der vollkommnen Ruh

der Seele, in der Affektlosigkeit sucht. Eine grosse Zahl idealschöner Werke stellen die heftigsten Leidenschaften dar; die Gruppe des Laokoon, des farnesischen Stieres; die Streit- und Kampfes-Scenen in der Iliade, die Rache der Klytemnestra in der Orestie des Aeschylos, der Chor der Bachantinnen in den Bacchen, die Wuth der Medeia bei Euripides sind Beispiele dieser Art.

10. Das Ideal-Schöne kann vielmehr denselben Inhalt, wie das Naturalistisch-Schöne in sich aufnehmen; dieselben Leidenschaften, dieselbe Kraft, dieselben kühnen Unternehmen; der Unterschied liegt lediglich in der verschiedenen Richtung der Idealisirung. Im Ideal-Schönen wird das Seelische in seinen Extremen gemildert, das Ebenmaass, die Einheit verstärkt; im Naturalistischen geschieht das Umgekehrte. So kann der Seelenzustand bei beiden dieselben Leidenschaften enthalten und doch die Darstellung sehr verschieden sein. Indem Laokoon sich trotz des Schmerzes und Affektes die Fassung seiner Seele erhält und dem Affekt nicht die volle Herrschaft einräumt, bleibt das Ebenmaass, die Freiheit seiner Seele das Hervortretende, das Erste; diese Fassung spiegelt sich dann auch in der Haltung seines Körpers, seiner Glieder und in seinen Mienen wieder.

11. Selbst wenn man den Laokoon nicht als das Bild des Erhaben-Schönen nähme, dürfte er nicht schreien, weil das Werk ein ideal-schönes sein soll. Bei dem Naturalistisch-Schönen der komischen Masken, der Satyren und Faune haben die Griechen nicht angestanden, auch die Geberde des Schreiens in die plastische Darstellung aufzunehmen. Das Schreien widerspricht nicht dem Schönen an sich, sondern nur dem Ideal-Schönen. Aehnlich ideal ist die Gruppe des farnesischen Stieres gehalten. Die Rache der Brüder richtet sich nicht unmittelbar in Schlägen oder Misshandlungen gegen die Dirke, sondern sie bewältigen nur den Stier in sichern Stellungen, welche zeigen, dass sie ihrer Kraft sich bewusst sind und bei aller Anstrengung den Schwerpunkt und das Gleichmaass festzuhalten vermögen. Die Angst der Dirke ist ebenso gemässigt; sie zerkratzt sich nicht das Gesicht, zerreisst sich nicht die Haare; sie liegt nicht in Krämpfen, sie fällt nicht über die Männer her; sondern ihre halb liegende, halb sich stützende Stellung zeigt, dass ihre Seele trotz der furchtbaren Lage nicht alle Fassung verloren hat. Aehnliches gilt von der Gruppe der Niobiden.

12. Um das Ideale dieser plastischen Werke trotz der heftigsten Affekte zu erkennen, bedarf es nur einer Vergleichung mit ähnlichen Scenen in den Gemälden der deutschen, niederländischen und französischen Schule; der Bethlehemitische Kindermord von Werinher,

die Gemälde der Hölle von Dürer, die Schlachtgemälde von Horace Vernet sind Beispiele eines solchen naturalistischen Gegensatzes. Dasselbe gilt für das Ideal-Schöne in der Dichtkunst. Achill geräth mit dem Agamemnon in den heftigsten Streit; ebenso Antigone mit ihrer Schwester Ismene; ebenso die Medea mit dem untreuen Jason; allein nirgends gehen deren Reden über das Maass hinaus, wo die Seele noch die Herrschaft über den Affekt besitzt; der ursprüngliche Adel, das lang gepflegte Gleichmaass der Seele verlässt diese Personen auch in den äussersten Lagen nicht.

13. Das Wesen des Naturalistischen ergiebt sich von selbst, wenn der schwierige Begriff des Ideal-Schönen gewonnen ist. Schon in dem realen Leben herrscht das Naturalistische bei den niedern Ständen vor, weil sie sich ihren Leidenschaften ungezügelter überlassen und ihnen den vollständigen Ausdruck geben, während dieselben Leidenschaften bei den höhern Ständen ideale Formen annehmen, indem die Bildung hier den Affekt bezähmt und das Ebenmaass der Seele zu erhalten sucht.

14. Mit dem Erwachen der Kunst im Mittelalter wendeten die Italiener sich in der Malerei wie in der Dichtkunst dem Idealen zu; es erklärt sich aus ihrer, nie ganz erloschenen Bekanntschaft mit der Antike und aus der Aehnlichkeit mit der antiken Welt, welche sich bei ihnen im Gefühl und seinen Formen am stärksten erhalten hatte. Die neuen Stoffe der christlichen Religion wurden daher von ihnen nur in idealer Weise dargestellt. Selbst die spätere Landschaftsmalerei hielt sich in dem Idealen; ebenso die Dichtungen des Petrarca, Ariost, Tasso, wenn auch nicht mehr in der vollen Strenge der Alten. Erst allmählig erkannte man, dass das Seelische auch in einer andern Form dargestellt, ein Schönes werden könne. Die Aufnahme der naturalistischen Donatare in die heiligen Gemälde; die Aufnahme von Scenen des wirklichen Lebens mit seinen verschiedenen Ständen, Trachten und Sitten in die Malerei; die neue Ausbildung der Komödie und des komischen Epos führten bald zur vollen Erkenntniss und Darstellung des Naturalistisch-Schönen, welche dann in den Werken der deutschen und niederländischen Künstler ihre Vollendung erreichte.

15. Man kann streiten, welche von diesen beiden Arten Schönen die höhere sei; man ist meist geneigt, das Ideal-Schöne für zu nehmen; auch Schnase, der tiefe Kenner der Kunst, ne dazu in seinen niederländischen Briefen; allein in Wahrheit ist ei solche Erhebung der einen Art über die andere aus dem Begriff d Schönen nicht zu rechtfertigen. Jede enthält die wesentlichen F stimmungen des Schönen in ihrer Weise. Wenn von den Zuschaue

der eine das Ideale, der andere das Naturalistische vorzieht, so liegen die Ursachen nur in seiner Persönlichkeit, in seinem Temperament, in der Ausbildung seines Geschmackes. Göthe fand den Dom von Mailand nicht auf seiner Hinreise hässlich, sondern erst bei seiner Rückkehr aus Italien, nachdem er zwei Jahre nur mit der Antike und dem Ideal-Schönen verkehrt hatte.

16. Auch Zimmermann will nur das Ideal-Schöne als Schönes gelten lassen. (I. 192.) Er nennt das »Naturalistisch-Schöne« den Ausdruck und sagt: »der Ausdruck ist an sich nicht schön, sondern »nur die Form, die ihn ausdrückt. Jener kann wohl kräftig, energisch, »anregend sein; diese nur schön oder hässlich. Die Schönheit liegt »nicht in dem, was sie ausdrückt, sondern in dem, wie sie es aus»drückt. Der Ausdruck nimmt ein, die Form gefällt; jener besticht, »diese lässt kalt; jener wendet sich an das Gemüth, diese an den »Verstand.« Solche beschränkte Auffassung des Schönen ist die Folge, wenn das Schöne nur in Formen und Verhältnissen gesucht wird.

17. Winkelmann will ebenfalls das Naturalistisch-Schöne nicht als Schönes gelten lassen, was bei seiner Ausbildung durch die Antike sehr erklärlich ist. Er nennt das Ideal-Schöne die »Unbezèichnung«; »es stellt eine Gestalt dar, die weder dieser noch jener be»stimmten Person eigen ist, noch irgend einen Zustand des Gemüths »oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrückt, als welche fremde »Züge in die Schönheit mischen. Die Schönheit soll sein, wie das »vollkommenste Wasser, aus dem Schooss der Quelle geschöpft, ohne »allen Geschmack. Nur weil in der menschlichen Natur kein mitt»lerer Stand zwischen Schmerz und Vergnügen ist, müssen wir eine »Schönheit, welche aber nicht die reine ist, auch in den Stand der »Handlung und der Leidenschaft setzen, welches in der Kunst mit »dem Wort Ausdruck begriffen wird.« — Man erkennt hierin leicht die Gegensätze des Ideal- und Naturalistisch-Schönen; nur ist jenes ins Uebermaass gesteigert, so dass für Winkelmann bei dem »Eben»maass der Seele über der Leidenschaft«, diese ganz verschwindet und das Ebenmaass in Gefühllosigkeit umschlägt; eine Ansicht, die Winkelmann in seinen weiten Ausführungen selbst nicht fest hält.

18. Der Streit, ob das Schöne nur das Gattungsgemässe oder auch das Individuelle ausdrücken soll, welcher durch alle Zeiten sich hindurchzieht, ist in seinem Kerne nur der Streit, ob das Ideal-Schöne oder das Naturalistisch-Schöne den Vorzug verdiene. Indem in dem Ideal-Schönen jedes Extrem der Gefühlszustände und ihrer Aeusserungen zurückgedrängt ist, liegt es nahe, es mit dem rein Gattungsgemässen zu verwechseln und seinen Gegensatz in die

Individualität zu legen. Allein da eine reine Gattung ohne Individualität sich nicht sinnlich darstellen lässt, so ist unter jenem offenbar nur die Zurückdrängung aller auffallenden Besonderung zu verstehen und damit fällt es mit dem Ideal-Schönen zusammen.

19. Während Winkelmann, durch die Ideen Plato's verleitet, das Schöne nur in dem Gattungsgemässen findet, und deshalb auch dahin gelangt, den Werth der Allegorie zu überschätzen, dringt Hirt (Horen. 1797.) auf das Charakteristische und sucht darin das Wesen des Schönen. Er definirt es als »bestimmte Individualität, wodurch »sich Geberden, Mienen, Ausdruck, Lokalfarbe, Licht und Schatten »dem Einzelnen entsprechend unterscheiden.« Damit ist, wenn auch noch unklar, das Naturalistisch-Schöne gemeint; denn die Individualität unterscheidet sich in diesem Sinne nur dadurch von der Gattung, dass sie eben in ihren besonderen Gefühlen und Affekten sich stärker kenntlich macht und dass blos Allgemeine, dass gattungsgemässe Ebenmaass der Seele in kennzeichnender Weise durchbricht.

20. Göthe sucht zwischen Winkelmann und Hirt zu vermitteln und giebt dabei in einem Beispiele eine treffende Bezeichnung des Ideal- und Naturalistisch-Schönen. Er sagt: »die alten Künstler »wählten oft unerträgliche Gegenstände, unleidliche Begebenheiten; »Niobe, Dirke, Laokoon. Wenn Laokoon so vor uns stände, als Natur, »in voller Empörung, letzter erstickender Schmerz, krampfartige Span»nung, wüthende Zuckung; er wäre würdig, den Augenblick in Stücke »zerschlagen zu werden. So war die Fabel, das Skelett, mit einem »Wort, das Charakteristische unerträglich; aber die Behand»lung dagegen machte alles erträglich, leidlich, schön, anmuthig, »durch Einfalt und stille Grösse, durch ein milderndes Schönheits»prinzip.«

21. Die »Einfalt und stille Grösse« ist hier nichts anderes, als das, was oben »das über die Leidenschaft vorherrschende Ebenmaass »der Seele« genannt worden ist. Den Werth des Naturalistisch-Schönen verkennt hier Göthe, weil ihm nur das Ideal-Schöne vorschwebt, obgleich er früher eine starke Vorliebe für die Niederländer und das Naturkräftige hatte und obgleich Göthe selbst das Naturalistisch-Schöne in vollkommner Weise in seinem Götz und Faust dargestellt hat. Göthe fühlte die Bedeutung des Charakteristischen; sei Irrthum war nur, dass er meinte, beide Arten des Schönen in ein verbinden zu können, welche damit das Höchste sein sollte. Dies Vereinigung ist aber unmöglich und jede dieser beiden Arten besteh mit gleichem Recht neben der andern. Uebrigens halten Göthe und selbst Vischer den Unterschied des Ideal- und Naturalistisch-Schönen

von dem Form- und Geistig-Schönen nicht fest. Es verfliessen bei ihnen beide Besonderungen des Schönen in einander; das Charakteristische wird oft auf den Inhalt des Schönen allein beschränkt, oder wenigstens in dem Sinne des »Geistig-Schönen« genommen. Daraus erklärt sich das Schwankende und Unbefriedigende, was in Göthe's und Anderer Aussprüchen über die Kunst enthalten ist.

22. Friedrich v. Schlegel sondert das Schöne in das Objektive und Interessante, während Schiller das letztere das Sentimentale nennt. Die von den antiken Künstlern dargestellte Schönheit soll die objektive sein; hier sei es »der allgemein gültige »Gegenstand eines uninteressirten Wohlgefallens, welches von dem »Zwange des Bedürfnisses und des Gesetzes gleich unabhängig, frei »und dennoch nothwendig, ganz zwecklos und dennoch unbedingt zweck»mässig sei; während das »Interessante« nach dem Sinken der »Bildung der Alten und nach dem Verlust der vollendeten Form ein »Streben nach unendlicher Realität enthält, und dabei individuelle »Empfänglichkeit und momentane Stimmung bei dem Beschauer vor»aussetzt.« — Man bemerkt deutlich, wie hier das Objektive- und das Sentimentale-Schöne aus einer unklaren Vermischung des Ideal- und Naturalistisch-Schönen mit dem Form- und Geistig-Schönen entsprungen ist, von dem im nächsten Abschnitt gehandelt werden wird.

23. Auch Schlegel kämpft hier, wie so viele Neuere gegen das Ueberwiegen des Geistig-Schönen in der modernen Zeit. Indem sein Geschmack an dem antiken Schönen sich gebildet hatte, ist ihm die gerechte Würdigung des Geistig-Schönen unmöglich und sein Ideal liegt ebenso, wie bei Vischer in einem wiederkehrenden Uebergewicht des Form-Schönen. Deshalb soll nach Schlegel die Herrschaft des Interessanten nur eine vorübergehende Krisis der Kunst sein, bestimmt, sich einmal selbst zu vernichten. (Schlegel's Werke. V. 28.)

24. Die Wirkung dieses Ideal- und Naturalistisch-Schönen auf den Beschauer entspricht der Art ihres Seelischen. Deshalb ist die Wirkung des Naturalistischen stärker, lebhafter, hinreissender; die Gewalt der dargestellten Leidenschaften erweckt die idealen Gefühle in ähnlicher Stärke. Das Ideale dagegen lässt kälter, erschüttert das Gleichgewicht des Seelischen im Zuschauer nicht. Sein Reiz liegt in der Harmonie, die über allem Besondern schwebt und alle Extreme mindert; diese Harmonie theilt sich in idealer Weise auch dem Beschauer mit.

25. Deshalb lieben die niedern Stände das Naturalistische, die Posse, die Ritter- und Räuberromane, die Schilderungen scheusslicher Verbrechen. Die gebildeten Stände neigen dagegen dem Idealen zu,

da in der Bildung die Niederhaltung der Extreme enthalten ist. In der Kunst der Orientalen und Aegypter ist das Naturalistische überwiegend. Die epischen Dichtungen der Inder bewegen sich in den übertriebensten Bildern maassloser Leidenschaften. Die Götter der Aegypter sind aus Menschen- und Thiergestalten zusammengesetzt, um das Aeusserste der Kraft, der Leidenschaft darzustellen. Erst bei den Griechen beginnt das Ideal-Schöne. Die natürliche Harmonie ihres Temperaments, ihrer Anlagen ist die letzte Ursache davon; sie führte auch ihre Religion auf das Maassvolle und Menschliche zurück.

26. Das Ideale ist für den Künstler das schwerere; seine bildlichen Elemente sind feiner, ihr Zusammenhang mit dem Seelischen ist weniger offenbar. Deshalb war das Naturalistische eher da und die Griechen haben viele Jahrhunderte gebraucht, um in den bildenden Künsten die reine Gestalt des idealen Menschen zu erreichen. Aus dieser Richtung nach dem Ideal-Schönen ist das Nackte der griechischen Plastik hervorgegangen. Es widersprach der realen Sitte damals ebenso wie jetzt; allein bei den feinern Elementen des Idealen konnte es am menschlichen Körper nicht dargestellt werden, ohne ihn von jeder Bedeckung zu befreien. Das Ebenmaass der Seele erhielt erst an dem, im Nackten durchaus sichtbaren Ebenmaass des Körpers seinen vollkommnen Ausdruck.

27. Auch in dem Künstler ist das Naturalistische eher da und das Ideale erst das Ergebniss eines langen Studiums. Göthe's und Schiller's Jugendarbeiten sind naturalistisch; Werther's Leiden, Götz von Berlichingen, die Räuber, Kabale und Liebe bewegen sich in der Schilderung der Extreme und ausgelassener Leidenschaften. Das Ideale erreicht Göthe allmählig; erst in seiner Iphigenia und im Tasso ist es so vollendet, wie beim Vatikanischen Apoll. Bei Schiller macht Don Carlos den Uebergang; im Wallenstein mit Ausnahme des Lagers, im Tell herrscht das Ideale vor, und die Braut von Messina endlich ist rein idealschön gehalten.

28. Die Begriffe der Grazie, Anmuth und Würde beruhen auf dem Ideal-Schönen und sind nur daraus verständlich. Die Grazie und Anmuth bezeichnen das Ideal-Schöne in der Bewegung. Von der Bewegung des menschlichen Körpers wird es dann auf das Benehmen, Reden und Handeln ausgedehnt. Auch ruhende Situationen erhalten diese Bezeichnung, wenn sie sich als den Anfang oder das Ende einer graziösen Bewegung darstellen. In der Anmuth ist dabei das Ebenmaass der Seele ein natürliches, nicht erst durch Anstrengung erworbenes; die Gefühle bewahren hier von selbst das Maass. Auch heftige Leidenschaften können ideal bleiben, wenn die Kraft der

Seele den Ausbruch des Extremen zurückhält; aber die Anmuth kommt dabei nicht heraus, weil diese nur das natürliche Ebenmaass des Seelischen darstellt. Die Anmuth findet deshalb ihren Ausdruck mehr in Stimmungs- als in Handlungsbildern.

29. Die Würde ist das Idealschöne, was nicht die Lust, sondern das sittliche Gefühl zu seinem Inhalte hat. Nestor, Priamos bei Homer, Moses bei Michel Angelo, der Bürgermeister von Basel in Holbein's Madonna sind Bilder des Würdigen. Indem die Autoritäten die Quelle des Sittlichen sind, geht die Würde auf sie über. Jupiter bei Homer und bei Phidias enthält diese Würde in Verbindung mit dem Erhabenen; ebenso die Statüen der auf dem Throne sitzenden römischen Kaiser; ebenso die Statüe Napoleon's im Berliner Museum. Die Väter, die Priester, die Obrigkeiten besitzen als Autoritäten diese Würde.

30. Die Begriffe des Bizarren, Barocken, Grotesken beruhen auf dem Naturalistisch-Schönen. Sie bezeichnen, wie das Graziöse bei dem Idealschönen, den naturalistischen Ausdruck der weniger heftigen Seelenzustände. Um sie anschaulicher zu machen, wird das Naturalistische verstärkt; dadurch entsteht das Barocke und Groteske. Jenes bezieht sich auf das Benehmen, dieses auf die Gestaltung. Von den sonderbaren Gestalten der Grotten ist es auf die Sonderbarkeiten in Geräthschaften, Wohnungen, Kleidungen übertragen worden.

31. Das Hässliche als Gegensatz des Schönen kann sich ähnlich wie das Schöne in dieser Art besondern. Dies führt zu einem Ideal-Hässlichen und einem Naturalistisch-Hässlichen. Diese Begriffe haben eine wahre und sachliche Grundlage. Das Bild eines Schmerzes, der durch die geistige Kraft von seiner extremen Aeusserung abgehalten und in seiner ausschliesslichen Beherrschung der Seele gehemmt wird, ist ein Ideal-Hässliches. Allein da in solcher Bezähmung auch allemal eine hohe geistige Kraft, also ein Erhabenes oder eine Quelle der Lust enthalten ist und diese in dem Bilde zugleich mit dargestellt wird, so verdrängt dieser Theil des Bildes den schmerzlichen Theil und das schliessliche Ergebniss ist deshalb ein Ideal-Schönes. Daher sind die Gruppen des Laokoon, der Niobiden idealschön, obgleich sie das Bild tiefen Schmerzes sind. Wenn diesen und ähnlichen Gruppen ein grösserer Reiz innewohnt, als den rein idealen Göttergestalten des Apoll, des Hermes, der Athene, so liegt er in dieser Mischung des Ideal-Hässlichen mit dem Ideal-Schönen. Diese Verarbeitung entgegenstehender Elemente bildet das Wesen des Kunstwerkes; je grösser der Gegensatz ist und je vollständiger dennoch die Ausgleichung und Verschmelzung zu einem schönen Ganzen erreicht

ist, desto höher steht sein Werth und desto mächtiger ist seine Wirkung.

32. So wie das Idealschöne das Hässliche in sich nicht aufkommen lässt, so wird umgekehrt bei dem Naturalistisch-Schönen das Schöne von dem Hässlichen bedrängt. Wenn ein Affekt, eine Leidenschaft die ganze Seele und Kraft des Menschen sich unterthan macht und seine Mienen und Bewegungen nur zum Ausdruck dieses einen Elementes sich gestalten, erscheint der Mensch als Sclave, unfrei; die Gesundheit seiner Seele ist zerstört. Solche Zustände verletzen das Wesen der Seele und haben in sich ein Peinliches, welches selbst das naturalistische Bild der Lust mit einem schmerzlichen, d. h. hässlichen Zuge erfüllt. Der Beschauer hat deshalb bei dem Anblick der niederländischen Schänkstuben, Fischer- und Soldatenbilder mit ihren Scenen der Rohheit und Ausgelassenheit zunächst immer ein widerwilliges Gefühl zu überwinden, ehe er zum Genuss ihrer Schönheit gelangt. Aehnliches empfindet man bei den naturalistischen Reden des Musikus Müller in »Kabale und Liebe.«

## 2. Das Form- und das Geistig-Schöne.

1. Die erste, durch die Idealisirung entstehende Besonderung des Schönen in Ideales und Naturalistisches hat ihre Grundlage in der verschiedenen Behandlung des Seelischen, des Inhalts des Schönen; im Idealen wird die Harmonie der Seele, im Naturalistischen die volle Entwicklung des einseitigen Gefühls als das Höhere genommen und durch Idealisirung gesteigert. Eine zweite Besonderung entsteht dann, wenn die Gegensätze des Inhalts und der Form bei der Idealisirung verstärkt und entweder die Form auf Kosten des Inhalts, oder der Inhalt auf Kosten der Form mit einer gewissen Selbstständigkeit behandelt wird. Es entstehen dann die Unterschiede des Form-Schönen und des Geistig-Schönen.

2. Im Begriffe des Schönen sind Form und Inhalt untrennbar; jene ist ohne ihre Beziehung auf den Inhalt bedeutungslos, leer; dieser ist ohne Form nicht zu erkennen. Allein trotz dieser innigen Verbindung beider entwickelt sich durch die Gewohnheit leicht eine Selbstständigkeit der Form und durch die Reaktion gegen diese Richtung eine Selbstständigkeit des Inhalts, welche von der Idealisirung aufgenommen und zu diesen Arten des Schönen fortgebildet werden kann.

3. Da in dem Schönen nur die Form wahrgenommen und der Inhalt nur durch das Denken hinzugefügt wird, so wird bei einer

wiederholten Wahrnehmung derselben Form, derselben Mienen, Geberden, Bewegungen zuletzt diese geistige Zuthat nicht mehr bemerkt; das Seelische tritt in so innige Verbindung mit dem Aeussern, dass das letztere allein schon für das Schöne gehalten wird und die Grundlage seiner Schönheit, die Beziehung auf das Gefühl, nicht mehr in das Bewusstsein tritt.

4. Auf diesen geistigen Vorgängen beruht die Entwicklung des Formschönen. Ein ähnlicher Vorgang zeigt sich schon bei der Sprache. Auch hier hat der Mensch zuletzt Mühe, die Vorstellung von dem Wort getrennt zu halten und das Wort nicht schon für das Geistige zu nehmen. Selbst Wilhelm v. Humboldt meint, »die Sprache sei »das bildende Organ der Gedanken; die Vorstellung könne ohne die»selbe nicht zum Begriff werden,« und nach Carrière (II. 447) »gewinnen alle inneren Anschauungen, sittlichen Gefühle wie ästhe»tischen Ideen erst im Wort Klarheit und Bestimmtheit.« Bei solcher Ansicht darf man sich nicht wundern, wenn in seiner Aesthetik die Sprache den Gedanken überwuchert.

5. Wenn somit selbst Gelehrte trotz so starker Gegensätze, wie Wort und Vorstellung sind, das Körperliche für das Geistige nehmen, so ist nicht zu verwundern, dass auch in der Welt des Schönen die Formen allmählig eine Selbstständigkeit annehmen und es zuletzt schwer hält, ihre Schönheit oder Hässlichkeit auf ein Seelisches zurückzuführen. Das auffallendste Beispiel hierzu sind die Moden der Kleidung. Jeder neuen Mode liegt eine Beziehung auf ein Angenehmes oder auf eine Lust zu Grunde; das Hässliche der meisten Moden entsteht nur durch die Uebertreibung der an sich schönen und berechtigten Formen. Dessenungeachtet wird selbst die grösste Ausartung der Mode vom Publikum zuletzt für schön gehalten. Dies erklärt sich nur aus der Selbstständigkeit, welche die Form nach einiger Zeit annimmt und dazu führt, diese Formen für sich fortzubilden und das Seelische dabei ausser Acht zu lassen.

6. Sobald die Form eines Schönen jene Selbstständigkeit allmählig gewonnen hat, tritt diese Versuchung heran. In jeder Form liegen gewisse Elemente, die ihre Schönheit ursprünglich begründet haben. An diese Elemente heftet sich die Fortbildung, nachdem die Form Selbstständigkeit gewonnen hat und indem man nach einem Neuem sucht, bildet man die schöne Form in der Richtung dieser Elemente weiter fort, unbekümmert, ob diese Fortbildung auch im Realen im Zusammenhange mit den Gefühlen bleibt. Indem das ideale Gefühl zuletzt schon durch die Form allein geweckt wird, folgt es nunmehr auch der selbstständigen Fortbildung dieser Form, ohne nach

ihrem Zusammenhange mit dem Seelischen zu fragen. Man meint in der Steigerung dieser Elemente sicher eine Steigerung des Schönen selbst zu erreichen, auch wenn im Realen solche Steigerung zu Elementen des Schmerzlichen sich umwandelt.

7. Diese selbstständige Behandlung der Form im Kunstschönen hat ihre Grade. Es giebt ein Maass, innerhalb dessen diese Fortbildung der Form für sich noch nicht die Regeln verletzt, welche sie mit dem Inhalt im seelenvollen Realen verknüpfen. Geht die Idealisirung in der selbstständigen Steigerung der Form nicht über diese Gränze hinaus, so entsteht das Formschöne; überschreitet sie dieselbe, so verschwindet das Schöne und es tritt das Affektirte, Manierirte, Gesuchte und Geistlose ein.

8. Das Formschöne braucht sich nicht immer an die Hauptgestalten eines Kunstwerks zu heften; es ist auch dann vorhanden, wenn das Beiwerk, das Nebensächliche darin mit grosser Ausführlichkeit und Genauigkeit auf Kosten des Hauptsächlichen behandelt ist; oder wenn dergleichen zierliche und niedliche Nebensachen im Uebermaass beigefügt werden. So enthalten die Gemälde von Paul Veronese stets eine Beigabe zierlicher Hunde, Affen, Vögel, welche mit dem Seelischen des Gemäldes nur in loser Beziehung stehen. So geben die Walter Scott'schen Romane oft eine breite Schilderung des Anzugs, des Hausraths, die nur als ein Formschönes gelten kann.

9. Das Geistig-Schöne, als Gegensatz des Formschönen, wird nun leichter zu fassen sein. Wenn in jenem über die Form das Seelische zurückgestellt wird, so wird umgekehrt in diesem über das Seelische die Form zurückgestellt. Es kann selbstverständlich das Schöne nie ohne eine Form sein; allein die Form kann auf diejenigen Elemente beschränkt werden, welche mit dem Seelischen in der engsten Verknüpfung stehen; alles Andre, was nicht eine solche unmittelbare Beziehung auf das Gefühl hat, kann entfernt oder nur nothdürftig angedeutet werden. So ist schon die Skizze, der Karton ein Geistig-Schönes gegenüber dem ausgeführten Fresko- oder Oelgemälde; ebenso die erste Notirung der Melodie mit dem bezifferten Bass gegenüber der ausgeführten Partitur; ebenso der erste Entwurf zu einem Drama gegenüber seiner vollendeten Ausarbeitung.

10. In dem Phantasiebild des Künstlers ist das Seelische noch überwiegend; die Form wird hier vom Seelischen noch unmittelba getragen; sie wird nur vorgestellt, ist nur in blassen Zügen erst vorhanden. Indem der Künstler eilt, das Phantasiebild sinnlich zu befestigen, beschränkt er sich auf das bedeutendste und dabei geringste Maass, auf die wesentlichsten Elemente der Form, und so sind diese

ersten Versinnlichungen des Schönen immer ein Geistig-Schönes. Diesen Charakter kann indess das Schöne und das Kunstwerk auch bei seiner weitern Ausführung sich bewahren, sobald nur alles von ihm abgehalten wird, was eine selbstständige Fortbildung der Form enthält, oder mit dem Seelischen in einer losern Beziehung steht. So liegt der wesentliche Unterschied der Iliade gegen die Nibelungen in diesem Gegensatze. In jener herrscht das Formschöne, in diesen das Geistig-Schöne. Deshalb sind hier die Bilder so mager; die Beschreibungen der Waffen, der Frauen, der Gelage so knapp und doch ist die Wirkung nicht geringer.

11. Ebenso besteht der Fortschritt der Malerei von den alten italienischen Meistern, von Giotto, Cimabue, Fiesole zu Raphael, Michel Angelo, Titian und Anderen in dem Uebergange des Geistig-Schönen zur richtigen Mitte zwischen ihm und dem Formschönen. In den alten Bildern ist eine tiefe Innigkeit, eine verklärte Andacht; man liest die Seele aus ihren Mienen; aber die Form ist zurückgestellt, die Gestalten zeigen eine Magerkeit, die Züge eine Strenge und Härte, die verletzt. Aehnliches gilt für die Aeginetischen Sculpturen; sie sind geistig schön; erst Phidias und Polyklet brachten die Form zur gleichen Geltung.

12. Je vermittelter das Seelische in einer Kunst ist, je weniger ihr Reales das Seelische unmittelbar in sich trägt, desto weniger kann das Geistig-Schöne in ihr zur Ausbildung kommen und desto mehr neigt sie zu dem Formschönen. Deshalb ist in den Werken der Gartenkunst und der Baukunst das Geistigschöne nicht zu finden; ihr Reales, die Natur und das Haus, haben das Seelische nicht wirklich in sich, die Idealisirung hat deshalb hier zu dem Formschönen geführt. Die Säulen, die Simse, die Friese, die Bogen, die Gewölbe, die Thürme sind Fortbildungen der realen Elemente in das Formschöne; die Beziehung auf das Seelische hat dabei nur gering oder gar nicht die Entwickelung bestimmt; diese Formen haben sich mehr aus dem Elementar-Schönen entwickelt.

13. Auch in der Musik herrscht das Formschöne. Ihre Mittel für die Fortbildung der Melodie, wie die Tonleiter, die Harmonie, die Modulation, der Kanon, die Fuge, die Variation und Figurirung sind Formen, die sich wesentlich nach den Gesetzen des Formschönen ausgebildet haben. Ihr Reales war zu dürftig, um in seiner Fortbildung dem Seelischen die Herrschaft zu bewahren. Daher auch die Möglichkeit in beiden Künsten, dasselbe Schöne vielfach zu wiederholen, ohne dass der Geniessende davon verletzt wird. Die Säulen, die Gesimse, die Bogen in der Baukunst, die Themen, die Harmoniefolge, ja ganze

Theile eines Musikstücks wiederholen sich, ohne den Genuss zu stören, ein Verfahren, was in der Dichtkunst unmöglich wäre.

14. Erst die neuere Musik hat das Geistig-Schöne zu gewinnen oder mindestens die überwiegende Geltung des Formschönen zurückzudrängen versucht. Das Wesen der Entwicklung dieser Kunst von Beethoven ab zu Chopin, Wagner, Liszt, Berlioz liegt einfach in diesem Hervortreten des Geistig-Schönen. Deshalb verlassen diese Meister die alten Form-Unterschiede der Arie und des Rezitativs; deshalb werden bei ihnen nicht drei und mehr Verse verschiedenen Gefühlsinhalts nach derselben Melodie abgesungen; deshalb sind die Coloraturen und die mehrstimmigen Gesänge beinahe ganz beseitigt; deshalb werden die alten Regeln über Ausweichung und Auflösung verlassen; deshalb wird das Charakteristische in der Klangfarbe der einzelnen Instrumente sorgfältiger benutzt. Während die Melodien und Themata der frühern Zeit oft so rein formschön sind, dass man gar keine Bedeutung oder die verschiedenartigste aus ihnen heraushören kann, sind sie jetzt ausdrucksvoller, bezeichnender, d. h. sie stehen mit dem Seelischen in engerer Verknüpfung. Selbst Meyerbeer hat sich in seiner letzten Oper, der Afrikanerin, dieser Richtung entschieden zugewendet; dasselbe gilt von Gounod in seiner Margarethe.

15. Die Plastik und Malerei haben an dem menschlichen Körper ein weit seelenvolleres Reale, als jene Künste an ihrem Realen. Ebenso die Dichtkunst; in diesen drei Künsten konnten deshalb beide Arten, das Form- und das Geistig-Schöne, je nach den Zeiten und dem Bildungszustande der Völker sich entwickeln. Die Rococco-Epoche ist nur eine Ausartung der bildenden Künste im Formschönen. Man erfreute sich an der Steigerung des Fleischigen und Gerundeten in Armen, Waden und Busen und vergass, dass damit das Seelische verloren ging.

16. In der antiken Dichtkunst herrscht durchgehends das Formschöne, im Mittelalter drängt in Folge des christlichen, dem Irdischen abgewandten Sinnes das Geistigschöne vor; bei den germanischen Völkern mehr, als bei den romanischen, welche das alte Blut in sich und die antiken Muster vor sich hatten. In der modernen Zeit herrscht, in Folge der ausgebreiteten Bildung, in den Dichtungen übe wiegend das Geistigschöne. Deshalb kann kein Epos mehr zu Stan kommen; diese breiten Schilderungen des Aeusserlichen, dieses Ergehe in der Form, welche dem Epos eigen ist, selbst die gebundene Red in dieser Ausführlichkeit mag man nicht mehr; der Roman ist a dessen Stelle getreten. Das Lyrische, was in dem antiken Dram noch vorherrscht, ist in dem modernen beseitigt; die Lieder des Ana

kreon, des Theokrit sind zwar kurz, aber sie bewegen sich in Vergleich mit Schiller, Heine und Anderen mehr in Aeusserlichkeiten; es bleibt bei Kränzen, Wein, sinnlicher Liebe; von dem Reichthum und der Tiefe der Gefühle, welche die modernen Lieder bieten, ist bei jenen nichts zu finden.

17. Diese Genügsamkeit im Seelischen, dieses Verweilen und Sich-Ergehen in der Form war der durchgehende Zug im Schönheitssinne der Griechen und Römer. Er zeigt sich auch in ihrer Beredsamkeit. Die Reden von Demosthenes und Cicero haben im Vergleich zu den Reden grosser moderner Staatsmänner einen dürftigen Inhalt; aber auf die Form ist ein Fleiss verwendet, wie ihn keine moderne Rede zeigt. Der Periodenbau, der Klang der Worte, das Ebenmaass der Sätze, die Steigerung und der Abfall ist mit einer Kunst behandelt, von der die Gegenwart nichts ähnliches bietet, aber auch nichts hören mag. Man dringt jetzt nur auf den Inhalt; je kürzer der Ausdruck, desto besser; die Schönheit wird nicht in der Form an sich, sondern nur in der bündig treffenden Bezeichnung des Seelischen, d. h. in dem Geistig-Schönen gesucht. Ein Redner, der in den jetzigen Parlamenten sich in Ciceronischer Weise ergehen wollte, würde nicht zehn Minuten angehört werden.

18. Aus diesem Ueberwiegen des Formschönen bei den Alten erklärt sich, wie sie für ihre Tragödien, epischen und idyllischen Dichtungen sich viele Jahrhunderte lang mit dem Stoff begnügen konnten, welchen die Religion und die Mythen einiger Heroengeschlechter ihnen boten. Jede spätere Generation änderte nur an der Form, der Stoff blieb derselbe. Da dieser Stoff, diese Mythen allgemein im Volke bekannt waren, so konnte die neue Dichtung kein Interesse der Neugierde, der Spannung, keine Ueberraschung in ihrer Entwicklung bieten, wie die moderne Zeit es verlangt; das Publikum war mit der neuen Form völlig zufriedengestellt; es liebte das Formschöne.

19. Diese Genügsamkeit, diese Empfänglichkeit für das reine Formschöne, was sich auch in das reale Leben, in die Haltung und das Benehmen der Redner, Staatsmänner, Feldherren und Philosophen übertrug, hatte seine letzte Grundlage in der Naturanlage des Griechischen Volkes; aber es hatte zugleich eine wesentliche Stütze in der geringern wissenschaftlichen und allgemeinen Bildung der grossen Masse der mittleren und niederen Stände. In einem Lande und einer Zeit, wo die Bücher nur einen Besitz der Reichen bildeten, wo es keine Presse, keine Zeitschriften, keine politischen Tagesblätter gab, wo der Schulunterricht sich auf Homer, Musik und Gymnastik beschränkte, wo die Frauen selbst von diesen öffentlichen Mitteln der

Bildung abgeschnitten waren, musste bei dem Einzelnen die Bewegung im Vorstellen, der Gang der Gedanken langsam sein; die höhern Begriffe waren nicht geläufig; selbst die Sprache hatte keine genügende Bezeichnung dafür; alles Vorstellen bewegte sich im Einzelnen und Bestimmten (Concreten). Da war es natürlich, dass der Zuhörer gern bei der Form verweilte; dass selbst Wiederholungen und ein breites Ergehen in Bildern und Gleichnissen für denselben Gedanken Genuss gewährten.

20. Alle diese Bedingungen fehlen in der modernen Zeit. Die höchsten Begriffe und Grundsätze in allen Gebieten werden tagtäglich in den Zeitungen und populären Büchern behandelt; dem Volke bis in die untersten Schichten sind sie wenigstens äusserlich geläufig; das Lesen erfüllt viele Stunden des Tages und bei der Hast, mit der es geschieht, jagt ein Gedanke den andern. Bei solchem Stande der Bildung hat das Formschöne keinen Boden mehr; selbst in den bildenden Künsten und in der Musik dringt das Geistig-Schöne immer mehr hervor.

21. Deshalb wird jetzt das Innige, das Tiefe, das Ausdrucksvolle, das Charakteristische von den Künstlern und von dem Publikum so stark betont. Im Gegensatz zu dem Zierlichen, Gefälligen, Gerundeten und Weichen, welche dem Formschönen angehören, bezeichnen jene Begriffe das Geistig-Schöne und der Sinn dafür ist jetzt so überwiegend, dass einzelne Systeme das Charakteristische zu dem Wesen des Schönen überhaupt erhoben haben. Allein es bezeichnet nur das Geistig-Schöne und eine Beschränkung der Form auf ihre seelenvollsten Elemente, mit dem Zusatz des Individuellen, im Unterschied von der blos allegorischen Darstellung abgezogener Eigenschaften und Begriffe.

22. Es wird nunmehr das Ideal- und Naturalistisch-Schöne sich leicht von dem Form- und Geistig-Schönen unterscheiden lassen. Die Schilderungen der Iliade sind ideal- und zugleich form-schön; die Iphigenia, der Tasso von Göthe sind ideal- und zugleich geistig-schön; die Geständnisse einer »schönen Seele« in Wilhelm Meister und in dem Tagebuche der Irma in Auerbach's »Auf der Höhe« sind geistig-schön und dabei ideal-schön. Das unter den Namen: »Die Altobi dinische Hochzeit« bekannte antike Gemälde ist ideal- und form-schö die heiligen Gemälde der Italiener aus dem 15. Jahrhundert si ideal- und geistig-schön. Der Tod als Knochengerippe mit der Se ist naturalistisch- und geistig-schön, oder vielmehr geistig-hässli der Tod bei den Griechen, als Jüngling mit gesenkter Fackel, ist ide und form-schön. Viele Gemälde von Teniers, Wouvermann sind

turalistisch- und form-schön; es ist hier auf die Ausführung der Nebendinge grosser Fleiss verwendet und dasselbe Seelische wird in den mannichfachsten Variationen geboten, z. B. in den Winterlandschaften mit den Schlittschuhläufern. Dagegen sind die Gemälde von H. Vernet grossentheils naturalistisch- und geistig-schön, z. B. die Sklavenhändler, der Kourrier in der russischen Steppe. Daher die starke kräftige Pinselführung, welche allein schon das Spiel mit der blossen Form unmöglich macht.

23. Aristophanes, die Spanier und selbst Shakespeare sind in vielen ihrer Scenen naturalistisch- und form-schön; sie ergehen sich in Wortspielen, in Hin- und Herwerfen desselben Gedankens; so die Scene in den »Fröschen« des Aristophanes zwischen Aeschylos und Euripides. Götz, Kabale und Liebe sind naturalistisch- und geistig-schön. Heine ist in seinen Liedern vorwiegend geistig-schön; aber dabei bald ideal, bald naturalistisch; oft springt er in demselben Liede von einem auf das andere. Wegen dieser Innigkeit und Kürze sind seine Lieder vorzüglich für die musikalische Komposition geeignet. In dem bekannten Lustspiele: »Die Lebensmüden« von Raupach sind alle Charaktere zwar geistig-schön gehalten; aber nur die Gräfin und der Baron sind in ihrer bäurischen Verkleidung zugleich ideal-schön, die wirklichen Bauern aber naturalistisch-schön dargestellt.

24. In dem Idealen überwiegt die Einheit über die zum äussersten drängenden Unterschiede; dieses Ideale kann sowohl in dem Geistig- wie in dem Form-Schönen seinen Ausdruck finden; allein bei der Fassung und Mässigung, die dem Idealen innewohnt, übt es weniger Gewalt auf die Form; sein Zusammenhang mit der Form scheint weniger innig und eng; deshalb gestattet das Ideal-Schöne eher der Form das Uebergewicht; es hat eine Neigung, mit dem Formschönen sich zu verbinden. Umgekehrt wird das Aeussere bei dem Naturalistisch-Schönen nur durch seine enge Verknüpfung mit dem Seelischen getragen und vor der Hässlichkeit geschützt. Deshalb ist hier die Form weit mehr an das Seelische gebunden, und das Naturalistische neigt deshalb zum Geistig-Schönen.

25. Der Streit, welche Art die vorzüglichere sei, ob das Form-Schöne oder das Geistig-Schöne, ist ebenso wenig zu entscheiden, wie der über den Vorzug des Idealen vor dem Naturalistischen. So weit sie sich innerhalb des Begriffes des Schönen halten, sind beide gleich berechtigt, und bilden die Grundlage zu Stylen, von denen jeder begründet und anerkannt ist. Wenn sie das Maass überschreiten, so wird die eine Art so fehlerhaft, als die andere und beide arten dann in die Manier aus; denn die Form soll weder das Seelische verlieren,

noch das Seelische die Form von sich abweisen. Die Wirkung beider auf den Beschauer ist bei entsprechender Empfänglichkeit gleich. Das Geistig-Schöne erfordert aber zu seinem Genuss eine höhere Verstandes-Bildung, ein schnelleres, mehr im Allgemeinen geübtes Denken. Ohnedem erscheint es leicht unverständlich, ja unschön; während das Formschöne den verständigen, an schnelles Denken gewöhnten Zuschauer leicht ermüdet und ihm geistlos vorkommt.

26. Das Hässliche hat bei dieser Besonderung des Schönen mehr Spielraum, wie bei der ersten Besonderung. Es giebt ein Form-Hässliches und ein Geistig-Hässliches. Ersteres ist so bekannt, dass es gewöhnlich allein unter dem Wort: hässlich verstanden wird. Das Geistig-Hässliche ist von der Malerei des Mittelalters viel benutzt. Das deutsche Bild des Todes, der Sensenmann als Knochengerippe, ist geistig-hässlich, während die Gestalten der Teufel in den alten Gemälden der Hölle form-hässlich sind.

### 3. Das Symbolisch- und das Klassisch-Schöne.

1. Die Erkenntniss der äussern Elemente, welche mit dem Seelischen im Realen verknüpft sind, und deshalb zum Bilde des Schönen benutzt werden können, ist schwer und die Völker schreiten in deren Auffindung nur langsam vor. Ebenso langsam entwickelt sich das Geschick, diese Elemente in einem todten Material nachzubilden. Die mit dem Seelischen am engsten verknüpften und deshalb auffallendsten und kenntlichsten Elemente der Form werden am ersten gefunden; die, welche nur loser verknüpft sind, oder welche die feinern Uebergänge und Bewegungen im Seelischen bezeichnen, erst später und allmählig.

2. Wenn die Kunst dieses Ziel erreicht hat, wenn sie die vollen Elemente des Seelischen bis hinab zu seinen feinsten Unterschieden erkannt und zugleich die Fertigkeit so weit ausgebildet hat, um diese Elemente in dem Material getreu wiederzugeben, so werden ihre Werke klassisch-schön. Wenn dagegen die Kunst entweder noch nicht alle diese Elemente erfasst, oder die Technik noch nicht im Stande ist, sie getreu im Bilde wiederzugeben, so sind ihre Werke nur symbolisch-schön. Letztere müssen indess in ihrer Form immer ei Seelisches bieten; sie dürfen weder zu einem Bedeutungslosen, no zum Zeichen eines blossen Begriffes herabsinken, sonst sind sie wo symbolisch aber nicht symbolisch-schön, zwei Begriffe, d selbst Hegel verwechselt hat.

3. In dem blossen Symbol fehlen alle sinnlichen Element

der Bildlichkeit; die Verbindung des äusserlich Gebotenen mit dem Geistigen ist nur künstlich, sie beruht auf blossen Verbindungen des Gedächtnisses oder auf höhern Begriffen. So sind die Worte nur ein Symbol der damit bezeichneten Vorstellungen, eine sinnliche Aehnlichkeit besteht nicht; so ist das gleichseitige Dreieck nur ein Symbol der Dreieinigkeit; die fliegende Taube nur ein Symbol des heiligen Geistes; die Aehnlichkeit liegt nur in höhern Begriffen, und das Bezogene ist selbst nur ein Begriff, nichts Seelisches. Dagegen sind die Darstellungen der Menschen in den ägyptischen Wandgemälden symbolisch-schön; die Aehnlichkeit mit dem menschlichen Körper ist in ihnen vorhanden, und nur nicht voll erreicht. Der Kopf und die Beine haben die Seitenstellung, während die Brust und der Leib die Vorderseite zeigen. Ebenso ist die Landschaftsmalerei bei den Griechen nur symbolisch-schön, weil sie zwar erhebliche Momente der Bildlichkeit hat, aber die Perspektive, die Farbenabstufung und die wahre Gruppirung fehlt. Die Kunst hat wohl auch das Symbolische in ihre Darstellung gezogen; allein es ist dies dann die Ausartung des Symbolisch-Schönen.

4. In diesem muss ein Seelisches, ein Gefühl den Inhalt bilden, und es muss eine natürliche Verknüpfung zwischen seinem Aeusserlichen und dem Seelischen, wie in der realen Welt bestehen. Sein Unterschied von dem Klassischen liegt nur in der Unvollständigkeit und der Lückenhaftigkeit dieser Elemente, gegenüber der Vollendung und Feinheit derselben im Klassischen. Das Symbolische erscheint deshalb als das Niedere, Unvollkommnere gegenüber dem Klassischen.

5. Das Symbolisch-Schöne ist auch geschichtlich das frühere. Es kann indess selbst innerhalb einer klassischen Periode wieder auftreten, wenn ein neuer Inhalt in das Denken der Völker eintritt, für den die treffenden Elemente erst noch gefunden werden müssen. Dies war der Fall bei dem Eintritt der christlichen Religion, als die Kunst sich an der Darstellung des Seelischen des einen Gottes zu versuchen begann. Auch die Entdeckung eines neuen Materials kann das Symbolische in einer Kunst wieder herbeiführen. So waren die ersten Oelgemälde nur symbolisch-schön; die volle Ausnutzung dieses Materials ist erst allmählig erfolgt. So wird die starke Benutzung des Eisens, Zinkes und Glases zu ganz neuen Formen in der Baukunst führen; zur Zeit sind die damit hergestellten Werke nur noch symbolisch-schön.

6. Es kann auch zu derselben Zeit die eine Kunst noch in dem Symbolischen stehen, während die andere schon das Klassische erreicht hat. Die Elemente des Seelischen in Gestalt, Farbe und Ton

sind viel schwerer zu finden, als die Elemente des Seelischen im Reden und Handeln. Ebenso sind jene Elemente, selbst wenn sie gefunden sind, in dem Material der bildenden Künste und der Musik weit schwerer künstlerisch darzustellen, als in der Sprache. Daraus erklärt sich, dass die Griechen und die modernen Völker das Klassisch-Schöne am ersten in der Dichtkunst erreicht haben und schon besassen, während die andern Künste noch Jahrhunderte lang in der Ueberwindung des Symbolischen begriffen blieben. Aus demselben Grund haben die Griechen das Klassische früher in dem Epos wie in der Tragödie, in dieser früher als in der Komödie erreicht. Aristophanes steht hier noch im Symbolischen; erst die spätere attische Komödie nähert sich dem Klassischen.

7. Da die mit dem Seelischen am engsten verknüpften Elemente am frühsten bemerkt und zur Darstellung des Schönen benutzt werden, so ist das Symbolisch-Schöne zugleich geistig-schön, ausdrucksvoll, aber form-hässlich. So die Götterbilder in Indien und Aegypten, in welchen, um hervorragende Kräfte und Gefühle darzustellen, die betreffenden Elemente so verstärkt oder überladen sind, dass die Gestalten zu Ungeheuern geworden sind. Dahin gehört auch die Verbindung des Menschlichen mit dem Thierischen zu einer Gestalt. Oft kann die Kunst im Beginn sogar nur das Symbolische, nicht das Symbolisch-Schöne erreichen; dann werden solche Gestalten und Schilderungen unverständlich. Statt des Schönen ist erst das Räthselhafte, das Geheimnissvolle gewonnen.

8. Deshalb leiden viele Dichtungen der Inder an Dunkelheit und das Symbolische fliesst mit der wissenschaftlichen Erfassung des Gegenstandes zusammen. Philosophie und Dichtkunst sind da noch vermengt; eines leidet von dem andern. Dasselbe zeigt sich in den Dichtungen des alten Testaments und in der Offenbarung Johannis. Die Griechen überwanden diese Mystik und Symbolik; das Schöne drang zur Klarheit durch und die Mysterien blieben dem realen Kultus überlassen. Aber mit dem Christenthume traten die Mysterien in grösserer Tiefe und Macht wieder auf; die Kunst wurde wieder davon erfüllt. Dante's Komödie ist voll dieser Symbolik und deshalb ohne Kommentar unverständlich. Es war eine völlige Verkennung d Wesens des Schönen, dass man diese Symbolik Dante's Jahrhunder lang als eine hohe Schönheit pries. Die Dichtungen von Angel Silesius sind gleicher Art: sie gehören, wie das Werk von Dant nicht zu den reinen Kunstwerken, sondern zu dem verzierende Schönen, was in dem Dienst des Realen, hier der Religion, steht.

9. Göthe hat sich im Faust auch an den Mysterien der Rel

gion versucht, aber sein klarer künstlerischer Geist hat das Dunkel überwunden; seine Dichtung ist selbst bei diesem schwierigen Inhalt klassisch geblieben. Das Klassische ist, indem es nicht blos das Symbolische, sondern auch das Symbolisch-Schöne überwindet, völlig klar, verständlich, durchsichtig, bei aller Tiefe seines Inhalts. Gerade diese vollendete Form, diese Ausnutzung aller Elemente, welche sein Wesen bildet, giebt auch dem Inhalt eine höhere Klarheit, als der rein wissenschaftliche Ausdruck der Nation gewähren kann. Deshalb ist die Dichtkunst die Lehrerin der Völker genannt worden, und einzelne Systeme haben sich dadurch so irre leiten lassen, dass sie der Kunst überhaupt als Aufgabe zugetheilt haben, die höchsten Wahrheiten darzustellen und zu verbreiten.

10. Indem das Klassische die Form-Elemente des Seelischen in aller Fülle und Feinheit bietet, ist es dem Formschönen in derselben Weise verwandt, wie das Symbolisch-Schöne dem Geistig-Schönen. Durch die umfassende Berücksichtigung und Abwägung aller Elemente wird das Klassische vor dem Aeussersten, vor dem Ungeheuerlichen und Missgestalteten bewahrt und die Form dem Seelischen so nahe gerückt, dass Hegel in seiner Sprachweise die Identität von beiden zum Kennzeichen des Klassisch-Schönen erhob. Bei solcher Verschmelzung ist es natürlich, dass die Form sich schneller als in dem Symbolischen zur Selbstständigkeit erhebt und das Klassische zu dem Formschönen überführt, an dessen Ausartung es dann untergeht. In der gewöhnlichen Definition des Klassischen bildet deshalb das Formschöne einen wesentlichen Bestandtheil, ja einzelne Systeme haben das Klassische nur in der Form gesucht.

11. Hegel hat beiden Arten noch das Romantische als eine dritte angereiht. Er sagt (X. A. 390): »In dem Symbolischen bewahrt »das äussere Dasein eine Selbstständigkeit gegen seine Bedeutung, »die es ausdrücken soll. Im Klassischen zeigt umgekehrt das Innere »in seiner für die Anschauung herausgearbeiteten Gestalt nur sich »selber und bezieht sich in ihr affirmativ auf sich. Im Romantischen »fordert der Gehalt seiner freien Geistigkeit wegen mehr, als die »Darstellung im Leiblichen und Aeusserlichen zu bieten vermag.« Hegel findet somit das Romantische in der Auflösung jener Identität von Form und Inhalt; wenn der Inhalt die Form überwuchert, wenn die Form nicht mehr vermag, den Inhalt vollständig zu versinnlichen, so soll das Romantische in die Kunst eintreten. Allein dieses Verhältniss ist bereits von der idealistischen Philosophie zur Definition des Erhabenen benutzt worden. Abgesehen hiervon könnte dieser Mangel der Form nur ein Rückfall in das Symbolische sein, dessen

Wesen eben ist, dass diese Elemente den Inhalt nicht erschöpfend darzustellen vermögen. Solche Verwechslung war nur möglich, weil Hegel schon das blos Symbolische für das Symbolisch-Schöne nahm und weil er in seinem Begriff des Klassischen, als der Identität von Form und Inhalt, einen Widerspruch gesetzt hatte, der sich dann durch Verleitung zu solchen Unklarheiten rächte.

12. Das Romantische hat vielmehr eine schwankende Bedeutung, weil es aus einer Verbindung mehrerer Arten des Schönen sich bildet, wo bald diese, bald jene Art überwiegen kann. Im Allgemeinen bezeichnet es eine Unterart des Geistig-Schönen. Es trat im Anfange dieses Jahrhunderts als Reaktion gegen das Klassische auf, als dieses sich in das Formschöne zu verlieren begann. Die grossen geschichtlichen Ereignisse und Thaten des deutschen Volkes hatten die realen Gefühle des Patriotismus, des Muthes, der Ritterlichkeit im Volke in hohem Maasse geweckt; die gewohnten Formen des Lebens boten keine Elemente für deren Darstellung; man holte sie deshalb aus dem Mittelalter hervor, aber die Künstler vermochten nicht das rechte Maass dabei einzuhalten.

13. Das Romantische verband sich deshalb mit dem Naturalistisch-Schönen; man liess die Darstellung in das Extreme gehen; Feen und Zauberer wurden wieder herbeigeholt; das ideale Ebenmaass blieb aus, oder man suchte es in der Süsslichkeit und in dem thatenlosen Hinbrüten der Empfindung. Eine ähnliche Verirrung der Kunst war schon bei den Provenzalen im Mittelalter vorgekommen; doch war sie hier weniger unwahr, weil die reale Welt, die Sitten und der Glaube jener Zeit für diese Romantik eine breitere Unterlage boten.

14. Der Unterschied der Künste in Bezug auf diese Besonderung des Schönen ist bereits berührt. Die Dichtkunst konnte das Symbolische zuerst überwinden und zum Klassischen vorschreiten; aber da ihr Material auch dem reinen Denken dient, so ist sie auch am meisten in Gefahr aus der Darstellung des Schönen sich in die Darstellung des wissenschaftlichen Gedankens zu verlieren, oder in das Mysteriöse und Symbolische zurückzufallen, wie Göthe's letzte Werke zeigen.

15. Innerhalb der Werke der Garten-, Bau- und Ton-Kunst ist der Gegensatz von Symbolisch- und Klassisch-Schönem nie so stark, wie in den andern Künsten; weil ihr Reales das Seelenvolle nicht so unmittelbar und deutlich in sich trägt, wie das Reale der andern Künste. Das Seelische bleibt in ihnen, selbst bei der vollen Erfassung aller Elemente, mehr ein Unbestimmtes; in seiner Darstellung kann das Symbolische sich weniger von dem Klassischen abscheiden. Deshalb

bezeichnet das Wort: Klassisch bei diesen Künsten mehr einen Unterschied innerhalb des Formschönen. Indem die Baukunst und die Tonkunst eine selbstständige Fortbildung des Formschönen nicht entbehren können, bilden sich hier umfassende Regeln für diese Formen aus; das Klassische bezeichnet dann bei diesen Künsten jenes Schöne, in dem diese Regeln in vollkommener Weise und ohne Verletzung der andern Bedingungen des Schönen beobachtet sind.

16. Diese Regeln des Formschönen wechseln im Lauf der Zeit, weil das seelenvolle Reale hier weniger als fester Halt dienen kann. Daher wechselt auch der Begriff des Klassischen in diesen Künsten. Bei dem Auftreten Beethoven's galt das Formschöne seiner Vorgänger als klassisch und die Kritik überhäufte ihn mit demselben Tadel, wie jetzt Wagner und Liszt. Man benutzt diese Erscheinung, um die Gültigkeit der Begriffe und Gesetze des Schönen überhaupt zu bezweifeln; allein sie hängt nur mit der Natur des Formschönen zusammen, welches in diesen Künsten vorherrscht.

17. Die Besonderung des Symbolischen und Klassischen überträgt sich auch auf das Hässliche, als dem Bilde des Schmerzes. Die vollendete Darstellung der Schmerzgefühle giebt das Klassisch-Hässliche in diesem Sinne. Der Sprachgebrauch widerstrebt indess dieser Anwendung des Wortes, weil man sich gewöhnt hat, mit Hässlich nur den Gegensatz des Formschönen zu bezeichnen. Dennoch wird man anstehen, die krampfhaften Geberden und verzerrten Gesichtszüge des Besessenen in der Transfiguration Raphael's für ein Klassisch-Schönes zu erklären. Es ist in Wahrheit ein Klassisch-Hässliches, was aber verarbeitet ist und damit der Schönheit des Ganzen dient.

18. Die Besonderung des Schönen in seinen obern Arten ist hiermit erschöpft. Wenn in den einzelnen Künsten das Schöne zu weitern Arten und Unterarten fortschreitet, so sind sie nur eine Fortbildung der hier dargelegten Besonderungen. Alle Beiworte, welche dem einzelnen Schönen im gewöhnlichen Leben zu seiner nähern Bestimmung beigelegt werden, lassen sich auf die hier entwickelten Arten zurückführen; sie sind entweder Verbindungen oder weitere Besonderungen derselben. Die Eintheilung der einzelnen Künste, wie sie im Leben und in den Systemen gebräuchlich ist, wird den Beleg hierzu in der folgenden Abtheilung liefern.

19. Schiller hat in einer ausführlichen Abhandlung eine Eintheilung des Schönen zu begründen versucht, wonach es sich in das naive und sentimentalische spaltet; letzteres theilt er weiter in Satyre, Elegie und Idylle. Trotz vieler geistreicher Bemerkungen im Einzelnen ist doch diese Auffassung im Allgemeinen nicht richtig

und auch zu keiner Geltung gekommen. Schiller's Definition von Naiv und Sentimental verletzen beide den Begriff des Schönen. Das Naiv-Schöne soll »die möglichst vollständige Nachahmung des Wirk»lichen« sein; das Sentimental-Schöne soll »Darstellung des Ideals, als »Gegensatz der Natur« sein; der sentimentale Dichter »soll über den »Eindruck eines Gegenstandes reflektiren und nur durch diese Re»flexion auf den Hörer wirken.« Allein solche Reflexionen sind der Gegensatz der Bildlichkeit; sie gehören in die Wissenschaft und nicht in die Kunst; und jene blosse Nachahmung der Natur im Naiven wird ohne Idealisirung nie ein Schönes erreichen. Näher betrachtet, ist es das antike Formschöne, mit wenig entwickelter Individualität und daher grösserer Einfachheit der Gefühle, was Schiller bei seinem Naiv-Schönen vorgeschwebt hat. Sein Sentimental-Schönes setzt sich dagegen aus dem Geistig-Schönen mit tieferem Gefühlsinhalt, wie ihn die moderne Welt bietet, zusammen.

20. Neben dem Seelenvollen, Bildlichen und Idealisirten ist zwar auch das Sinnlich-Angenehme als eine allgemeine Bestimmung des Schönen früher dargelegt worden. Allein da es dem Schönen nur äusserlich hinzutritt, so führt die Besonderung dieser Bestimmung zu keiner Eintheilung des Schönen. Das Sinnlich-Angenehme folgt vielmehr nur der Besonderung jener wesentlichen Bestimmungen des Schönen und nimmt selbst danach verschiedene Formen an.

21. Die bis hier gegebene Darstellung des Begriffes und der Besonderung des Schönen hat dasselbe nur in seiner Allgemeinheit auffassen können; also wesentlich als elementares Schöne. Das Einzelne dieses elementaren Schönen tritt nun schon in dem Naturschönen in mannichfache Verbindungen zusammen, und innerhalb des Kunstschönen entwickelt sich aus diesen Verbindungen das Kunstwerk. Dasselbe ist das Schöne in seiner Vollendung. Es ist insofern ein Ideal, was in keinem Kunstschönen vollständig erreicht werden kann, weil sowohl die Mängel in der Person des schaffenden Künstlers als im Material in keinem einzelnen Falle vollständig überwunden werden können.

22. Im Kunstwerke sind die bisherigen allgemeinen Bestimmungen des Schönen nicht aufgehoben; sie erhalten aber durch die Nat[ur] des Kunstwerkes eine weitere Besonderung. Die Darstellung d[es] gegenständlichen Schönen erhält in der Lehre vom Kunstwerk ihre Abschluss. Das Weitere, die Lehre von dem Genuss und der Erzeugung des Schönen umfasst den sogenannten subjektiven Theil d[es] Schönen, d. h. denjenigen Theil, welcher die Seelenzustände der b[ei] dem Schönen betheiligten Personen behandelt. In der zuletzt sic

anschliessenden Lehre von dem Fortschritt des Schönen wird die Abhängigkeit des Fortschrittes in der idealen Welt des Schönen von dem Fortschritt in der realen Welt dargelegt werden. Trotz der Freiheit des Künstlers in der Wahl seines Stoffes und in der Wahl der einzelnen Kunstform und trotz der Macht des Künstlers über sein Material zeigt dennoch jede dauernde Veränderung in der realen Natur und in den realen Sitten auch eine Veränderung in der Darstellung des Schönen. Der geschichtliche Fortschritt der realen Welt ist deshalb von einem entsprechenden geschichtlichen Fortschritt der idealen Welt des Schönen begleitet. In dieser Ordnung wird die weitere Darstellung geschehen.

---

# IX. Die Vollendung des Schönen oder das Kunstwerk.

## A. Der Begriff des Kunstwerkes.

### 1. Die Auffindung des Begriffes.

1. Das Schöne ist elementar, wenn es das einfache Bild einer einfachen Empfindung ist; wenn es in beiden Beziehungen sich innerhalb des Elementaren hält. Die Empfindung bleibt dabei oft unbestimmt, und das Aeussere nur andeutend. Wenn dagegen das Schöne nach Inhalt und Form sich ausdehnt, wenn die Gefühle eine Mannichfaltigkeit annehmen und die Form deutlicher und umfassender wird, so tritt das Schöne über das Elementare hinaus. Es treten dann neue Bestimmungen zu dem allgemeinen Begriff des Schönen hinzu, und wenn ein solches reichere Schöne diese Bedingungen erfüllt, so wird es ein Kunstwerk.

2. Das ursprüngliche Kennzeichen des Kunstwerkes ist somit die Mannichfaltigkeit seines Stoffes. Je nach dem Umfange dieser Bestimmung sondert sich das Kunstwerk in das grosse und das kleine, deren Gränzen an einander stossen. Das Epos, das Drama, die Symphonie, das Schlachtgemälde, die plastische Gruppe, der gothische Dom, der ausgedehnte Park sind grosse Kunstwerke; ein

Lied, eine Fabel, ein Walzer, eine gemalte Blume, ein Kopf im Relief, ein Pavillon sind *kleine* Kunstwerke.

3. Die Mannichfaltigkeit des Stoffes enthält sowohl eine Mannichfaltigkeit der Gefühle, des Inhaltes, wie eine Mannichfaltigkeit des Aeussern, der Form; das dichterische Kunstwerk hat eine längere Fabel, das Musikwerk eine grössere zeitliche Ausdehnung, das Gemälde einen grössern räumlichen Umfang. Das erstere bietet eine Fülle von Ereignissen, Charakteren und Thaten; das Musikwerk sondert sich in mehrere Theile, welche den Inhalt in mannichfacher Weise moduliren; das Bauwerk fügt dem Hauptgebäude Flügel, Seitenschiffe, Thürme u. s. w. hinzu.

4. Auch die verschiedenen *Arten* des Schönen finden sich in *einem* Kunstwerk zusammen. Das Natur-Erhabene verbindet sich mit Geistig-Erhabenem; beide mit dem Einfach-Schönen und selbst mit dem Komischen, wie in den Tragödien von Shakespeare geschieht. Das Ideal-Schöne geht in der Madonna von Holbein eine Verbindung mit dem Naturalistischen ein; beide sind in den Werken der ältern italienischen Maler geistig-schön gehalten und es giebt Kunstwerke, wie die Gemälde der Griechen, in denen die Gruppirung symbolisch-schön geblieben ist, während die einzelnen Gestalten klassisch-schön sind. Ebenso geht auch das Hässliche und das Gemeine, als Element, in das Kunstwerk ein.

5. Indem das Kunstwerk sich zunächst durch die Mannichfaltigkeit und den Reichthum seines Inhaltes und seiner Form von dem elementaren Schönen unterscheidet, erhält die Frage der *Einheit* für es eine höhere Bedeutung. Soll das Kunstwerk sich nicht blos zu einer Summe oder zu einem Haufen elementarer Schönheiten aufthürmen, so muss sein reicher Inhalt streng zusammengefasst, eng verbunden und damit das Kunstwerk zu einer *Einheit* erhoben werden, wie sie bei dem elementaren Schönen nicht angetroffen wird.

6. Damit erhalten das *Handlungsbild* und das *Stimmungsbild* erst im Kunstwerk ihre volle Entwicklung. Beide sind gleich geeignet, den Stoff für das Kunstwerk abzugeben; indess kann die landschaftliche Kunst, die Baukunst und die Musik nur Stimmungsbilder bieten, da ihnen die Mittel für die Darstellung des Handelns abgehen; nur die Plastik, die Malerei und die Dichtkunst sind für beide geeignet. Im Kunstwerk tritt der Unterschied beider auch in den Einheitsformen heraus. Die Einheit wird bei dem Handlungsbilde wesentlich durch die *Ursachlichkeit* oder bestimmter, durch den *Zweck* hergestellt; dagegen bei dem Stimmungsbilde durch die *begriffliche Gleichheit*, welche sich zur *Aehnlichkeit* des Ein-

zelnen gestaltet. Der Zweck eint stärker als die begriffliche Gleichheit; deshalb erscheint die Einheit der Kunstwerke, welche ein Handlungsbild bieten, grösser als die Einheit derer, welche nur ein Stimmungsbild enthalten.

7. Ein weiteres, durch die Mannichfaltigkeit des Inhaltes herbeigeführtes Erforderniss des Kunstwerkes ist die schliessliche Lösung seiner Gegensätze. Ein und dasselbe Kunstwerk bietet Bilder der Lust und des Schmerzes, der Erhebung und der Verzweiflung; Erhabenes tritt neben Schönem, Ernstes neben Komischem, Schönes neben Hässlichem auf. Sollen die Bilder dieser Gegensätze nicht verwirren, soll nicht ein Chaos von Gefühlen im Zuschauer das Ergebniss sein, so müssen diese Gegensätze im Kunstwerke sich in ein schliessliches Grundgefühl auflösen, was in idealer Form auch in dem Beschauer die Herrschaft behält.

8. Diese Lösung erfolgt bei den zeitlich verlaufenden Kunstwerken der Dichtkunst am Schluss; bei den Werken der bildenden Künste wird sie durch das Hervortreten derjenigen Gestalten vermittelt, welche das Grundgefühl darstellen. In den Musikwerken fällt trotz ihres zeitlichen Verlaufs die Lösung nicht so streng an das Ende, wie bei den Dichtungen, weil die Musik nur Stimmungsbilder bietet und insofern die lösende Gestaltung auch früher sich zeigen kann.

9. Mit der Mannichfaltigkeit, der Einheit und der Lösung sind die eigenthümlichen Bestimmungen des Kunstwerkes erschöpft; zugleich ist damit seine Definition gegeben. Es erhellt, dass das Kunstwerk nur durch den Menschen geschaffen werden kann. Das Naturschöne erreicht nie vollständig diese hier entwickelten Bedingungen des Kunstwerkes; entweder sind seine Unterschiede zu gering oder zu gross; der Inhalt zu gleichartig oder zu entgegengesetzt; oder es fehlt die engere Einheit, welche die Mannichfaltigkeit zu einem Ganzen verbindet; oder das Naturschöne bietet keinen Abschluss, keine Lösung seiner Gegensätze, sondern verläuft in eine endlose Reihe von Ursachen und Wirkungen und in einen blossen Wechsel entgegengesetzter Gefühle.

10. Das Kunstwerk erscheint somit als das Schöne in seiner Vollendung. Diese Vollendung ist aber nicht nothwendig die Vollkommenheit. Es wird kaum ein Kunstwerk sein, an dem nicht einzelne Verstösse gegen die Gesetze der Schönheit nachgewiesen werden können. Das Kunstwerk ist nur dem elementaren Schönen gegenüber ein vollendetes, insofern es alle wesentlichen Bestimmungen des Schönen in ihrer höchsten Entfaltung bietet, und damit zugleich auf den Beschauer die mächtigste Wirkung ausübt. Hegel nennt das Kunst-

werk das Ideal und will es allein als das wahrhaft Schöne gelten lassen; das Natur-Schöne soll nur die Vorstufe des Schönen, aber es noch nicht selbst sein. Allein es ist bereits gezeigt worden, dass das Natur-Schöne in richtiger Auffassung ebenfalls alle Bedingungen des Schönen erfüllt, ja dass es die unentbehrliche Grundlage für alles Kunst-Schöne bildet. Das Kunstwerk ist nur das Schöne in den höchsten Graden.

## 2. Die Komposition.

1. Das Kunstwerk ist, als Schönes, das Bild eines seelenvollen Realen; allein durch den reichern Inhalt des Kunstwerkes kommt das Reale in eine andere Stellung zu demselben, wie zu dem elementaren Schönen. Dies kann die mehr oder weniger idealisirte Kopie des Realen sein. Es kann seinen Stoff in seinem ganzen Umfange einem vorhandnen Realen entnehmen und die blosse idealisirende Reinigung oder Verstärkung dieses Realen reicht hin, um die Kopie zu einem Schönen zu machen. Allein als Stoff für das Kunstwerk hat das Reale nur selten diese Vollständigkeit. Entweder fehlt es diesem Realen, wie bereits erwähnt, an der vollen Mannichfaltigkeit, welche das Kunstwerk fordert, oder die Einheit des Einzelnen ist loser oder es bleibt in ihm die beruhigende Lösung aus.

2. Die blosse Idealisirung ist hier nicht mehr zureichend, diese Mängel zu beseitigen. Es handelt sich hier nicht blos um Reinigung von Störendem, um eine Verstärkung von schon Vorhandenem, sondern um die Beschaffung des Stoffes selbst, an dem sich erst die Idealisirung vollziehen kann. Diese künstlerische Beschaffung oder Ergänzung des Stoffes, wie ihn die reale Welt für das Kunstwerk nicht in genügendem Maasse bietet, ist die **Komposition**. Je nachdem das Reale die Bedingungen für den Stoff des Kunstwerkes mehr oder weniger annähernd enthält, kann die Komposition für das einzelne Kunstwerk geringer oder grösser sein; aber selten ist der reale Stoff so günstig, beschaffen, dass die idealisirende Thätigkeit allein genügt.

3. Umgekehrt kann die Komposition bei einem Kunstwerk auch in so ausgedehntem Maasse auftreten, dass es den Anschein gewi[illegible]t, als fehle bei ihm die reale Unterlage ganz. Es gilt dies namentl[illegible]h für die modernen Romane, Lustspiele und bürgerlichen Schauspi[illegible]e. Allein näher betrachtet, ist auch bei diesen, anscheinend rein aus [illegible]er Phantasie geschöpften Werken die reale Unterlage vorhanden; [illegible]ie bleibt aber auf die Einzelheiten solcher Werke beschränkt; nur [illegible]ie Verbindung derselben zu einem Ganzen ist die freie Zuthat des Kün[illegible]t-

lers. Wenn solche Werke in die einzelnen Charaktere, Gefühle, Thaten und Begebenheiten aufgelöset werden, so zeigen sie sich sämtlich als Bilder eines Realen und selbst die Dichter werden eingestehen, dass sie auch für solche Werke bestimmte reale Charaktere und Ereignisse benutzt haben und nur in deren Zusammenstellung ergänzend eingetreten sind. Die Komposition ist deshalb auch in den freisten Schöpfungen des Künstlers nicht ohne reale Unterlage und diese wesentliche Bestimmung des Schönen gilt auch für das Kunstwerk ohne Ausnahme.

4. Die Komposition gestaltet sich unterschieden nach den einzelnen Künsten. In dem schönen Park geht die erste Eintheilung desselben nach den verschiedenen Gestaltungen des Bodens, die Absonderung des Waldes von den Wiesen, die gegensätzliche Behandlung der Höhe gegen die Niederung, die Auswahl der Lichtungen und einzelner Baumgruppen, die Richtung der Wege aus der Composition des Künstlers hervor. In der Baukunst ist die Komposition für das grössere Werk unentbehrlich, weil die reale Unterlage in dieser Kunst, das Haus, zu einförmig und dürftig ist, um aus sich die dem Kunstwerk nöthige Mannichfaltigkeit zu bieten. Deshalb sind die Säulenhallen, die Thürme, die Kuppeln, die Seitenschiffe, die Portale und Anderes hier aus der Komposition des Künstlers hervorgegangen.

5. Es zeigt sich aber in der Baukunst die Komposition mehr als die gemeinsame Thätigkeit der Künstler vieler Generationen, und nicht als die eines Einzelnen. Aus dieser Thätigkeit Vieler sind allmählig die Grundformen der griechischen Tempel, der römischen Amphitheater, der christlichen Kirchen, der fürstlichen Paläste hervorgegangen, an denen die Kunst dann Jahrhunderte lang festgehalten hat, bis eine neue Religion oder eine völlige Umwandlung des staatlichen und gewerblichen Lebens zur Aufsuchung neuer entsprechender Formen für den neuen Inhalt nöthigte. Die Komposition für das einzelne Bauwerk beschränkt sich mehr auf die Anpassung der bereits vorhandnen Gestaltung auf die realen Verhältnisse des einzelnen Falles.

6. In der Plastik, so weit sie sich auf die Einzel-Statüe beschränkt, erscheint die Komposition am geringsten; sie beschränkt sich meist auf die Gewandung und die Attribute; für die Statüe selbst ist in dem menschlichen Körper die reale Unterlage vollständig gegeben und die Idealisirung reicht hier zur Herstellung des Schönen aus. Wo dagegen zu Gruppen in Reliefs oder in freistehenden Statüen übergegangen wird, muss die Komposition durch Beschaffung der Stellungen und der Verbindung des Einzelnen erzänzend hinzutreten.

7. Noch stärker ist dies für die Werke der Malerei nothwen-

dig, in welcher auch die einzelne Figur immer in einer Beziehung zur Umgebung dargestellt werden muss und die meisten Gemälde eine grössere Anzahl von Menschen und Gegenständen umfassen. Selbst da, wo das Gemälde sich einem historischen Stoffe anschliesst und eine Scene daraus bietet, bleibt die Aufgabe der Komposition dieselbe, weil das Gemälde sich räumlich ausbreiten muss und die räumliche Gruppirung, wie sie real in der Geschichte bestanden hat, nicht mehr bekannt ist. Die bildenden Künstler haben diesen Mangel des Realen durch ein künstliches Reale, d. h. durch lebende Modelle zu ersetzen gesucht. Diese Modelle dienen zunächst der Naturtreue oder Bildlichkeit des plastischen Bildes; demnächst aber der Komposition und nicht der Idealisirung. Wenn auch die Stellung und Gruppirung dieser Modelle von dem Künstler geleitet wird, so hat er doch an ihnen das Mittel seine Kompositionsversuche zu prüfen und so an dem Realen selbst das Richtige und Gemässe zu erkennen.

8. In der Musik nimmt die Komposition eine so hervorragende Stelle ein, dass man unter diesem Worte gewöhnlich nur die musikalische Komposition versteht. Das ursprüngliche Reale ist in dieser Kunst dürftiger, wie in allen andern; und obgleich der Ausdruck realer Leidenschaft auf dem Instrument hier noch zu dem Realen gehört, reicht doch die blosse Idealisirung dieses Stoffes zur Herstellung eines grössern Kunstwerkes nicht aus. Die Abtheilung des musikalischen Stoffes in grössere und kleinere Perioden, die Gegenüberstellung der schärfern und der weichern Themen, die strengere und freiere Behandlung, die Fortführung des Grundgedankens durch mehrere selbstständige Stücke, mit der entsprechenden Umwandlung der Stimmung sind Aufgaben, welche zur Komposition gehören; erst wenn diese Grundlagen beschafft sind, kann die idealisirende Thätigkeit die letzte Hand anlegen.

9. In der Dichtkunst zeigt sich der Umfang der Komposition nach den Gattungen der Dichtungen verschieden. In den Liedern und kleinern Werken, welche Stimmungsbilder bieten, wird meist an ein reales Ereigniss, an eine reale Stimmung angeknüpft und die künstlerische Zuthat erscheint gering. Dagegen ist die Komposition überwiegend in Romanen, Lustspielen und Schauspielen, so weit de Handlungsbilder sich im Einfach-Schönen halten. Die Mitte zwisc beiden halten die epischen und dramatischen Werke mit Handlur bildern erhabenen Inhaltes. Hier beschränkt sich die Komposi meist auf Einfügung einzelner Charaktere, auf Einflechtung von E soden und auf Umgestaltung der Fabel zu einem Schlusse mit ge gender Lösung. So ist im Wallenstein die Episode der Liebe Thekl

und Piccolomini's eine Zuthat des Dichters; so im Tell der Charakter des Stauffacher und seiner Frau; so im Egmont die Schlussscene mit dem Auftreten des Sohnes von Alba.

10. Schon in der Baukunst hat sich die, in den einzelnen Werken enthaltene Komposition als die gemeinsame, allmählige Arbeit vieler Künstler erwiesen. Dies gilt zum Theil auch für die Plastik und Malerei, so weit sie nationale Stoffe behandeln. Die ursprüngliche Gestaltung war zunächst roh und einfach; aber in jedem Geschlecht nahmen neue Künstler den Gedanken in neuen Werken wieder auf, bereicherten und vervollständigten die Komposition, bis sie zu einer Vollendung gelangte, an der dann für lange Zeit und in vielen Werken mit geringen Abänderungen festgehalten wurde. Dasselbe zeigt sich auch in der epischen und dramatischen Dichtung. Die Iliade, die Odyssee, das persische Epos des Firdusi, der Roland des Ariost, der Cid der Spanier, die Nibelungen in Deutschland sind in der Komposition das gemeinsame Werk von Dichtern, die Jahrhunderte hindurch diese volksthümlichen Stoffe behandelt und allmählig zu dem Reichthum von Charakteren, Begebenheiten und Thaten ausgebildet haben, wie sie die letzte Bearbeitung aufweist, in der die Gegenwart sie besitzt.

11. In gleicher Weise haben die alten Tragödien-Dichter einzelne Stoffe aus den Mythen ihrer Götter- und Heroen-Welt wiederholt bearbeitet und durch neue Zuthaten allmählig erweitert. Ebenso hat Shakespeare einen grossen Theil seiner Dramen aus alten Legenden und Novellen entlehnt, welche selbst schon eine dichterische Komposition eines realen Stoffes enthielten. So zeigt sich, dass die Komposition bei vielen Werken der Dichtkunst und der bildenden Künste als die gemeinsame Arbeit verschiedener Künstler und verschiedener Zeiten gelten kann.

12. Man hat daraus den Gegensatz von Volkspoesie und Kunstpoesie gebildet. Nach Carrière (II. 501.) ist »die Volks-»Dichtung das Eigenthum und das Erzeugniss der ganzen Nation, »während in der Kunst-Dichtung einzelne Sänger ihre besondere »Empfindung und Weltanschauung aussprechen.« Allein die Dichtung ist zu allen Zeiten nur das Werk einzelner, begabter Naturen gewesen. Der reale Stoff kann zwar in solchen Werken aus der Geschichte des Volkes entnommen sein; aber deshalb ist das Volk nicht auch die Persönlichkeit, welche diesen realen Stoff zu einem Kunstwerk gestaltet hat.

13. In den Zeiten der erst beginnenden Kultur, wo die Dichtung nur auf mündlicher Mittheilung beruht, war es natürlich, dass

die Kunst sich vor Allem jenen grossen nationalen Unternehmen und Thaten zuwendete, welche in der Erinnerung des Volkes noch lebendig bewahrt wurden. Indem viele Künstler einen solchen Stoff aufnahmen, half jeder durch Komposition an dessen künstlerischer Gestaltung. Das Volk folgte der allmählig fortschreitenden Dichtung mit reger Theilnahme; sie war in aller Munde, bis mit dem Fortgang der Kultur ein hervorragender Dichter diesen Arbeiten den einheitlichen und zur Lösung führenden Abschluss gab.

14. Dies gilt nicht bloss für das Epos, sondern auch für die dramatischen Werke. An den alten Sagen, Legenden und Novellen haben viele Dichter geholfen und durch Komposition ihren Inhalt erweitert. Wenn Shakespeare oder ein Andrer sie dann aufnahm und zu einem Drama gestaltete, so erscheint auch hier die Komposition unter Mehrere vertheilt und nicht als das ausschliessliche Werk des letzten Bearbeiters. Es ist dieselbe Erscheinung, wie sie bereits in der Baukunst, Plastik und Malerei nachgewiesen worden ist. Jener Gegensatz von Volks- und Kunstpoesie ist deshalb nicht begründet. Das Volk kann nie den Künstler vertreten; es kann in seinen Thaten und Charakteren nur den Stoff zu nationalen Dichtungen liefern. Wenn einzelne Dichtungen für lange Perioden in dem Volke sich lebendig erhalten haben, so liegt es in diesem volksthümlichen Stoffe und in der Einfachheit der Bildung alter Zeiten, aber nicht in einer künstlerischen Thätigkeit des Volkes selbst.

15. Eigenthümlich ist jenen Werken älterer Zeit nur die Art ihrer Komposition durch fortschreitende Zuthaten einer Reihe sich folgender Dichter. Da die Dichtkunst in diesen alten Zeiten im Fortschreiten von dem Symbolischen zu dem Klassischen begriffen war, so konnten überdies die ersten Bearbeitungen solcher Stoffe nicht jene Fülle des Inhalts und jene Reinheit der Form bieten, wie sie die letzten aufweisen. Das Klassisch-Schöne konnte nur allmählig erreicht werden. Aber auch dafür liegt der Grund nicht darin, dass das Volk selbst die ersten künstlerischen Arbeiten lieferte, sondern dass die Kunst überhaupt noch in der Entwicklung sich befand und der einzelne Dichter die Schranken seiner Zeit nicht überspringen konnte.

16. Im Vergleich zur Idealisirung erscheint die Komposition als das Schwierigere. Mittelmässige Künstler sind in der Regel nur einen neuen Stoff verlegen; die idealisirende Bearbeitung dessell macht ihnen keine Sorge. Aber selbst grosse Dichter haben es gezogen, ihre Stoffe möglichst vollständig der realen Geschichte o einzelnen schon vorhandenen Sagen und Legenden zu entnehmen diese nur zu ergänzen, statt den Stoff in freier Komposition aus

Phantasie zu gestalten. Dies gilt nicht bloss für das Epos, sondern auch für die Tragödie der Alten und für die Dramen Shakespeare's, Calderon's, Racine's, Corneille's und der Deutschen.

17. Der Grund dafür ist indess nicht bloss in der grössern Schwierigkeit der Komposition zu suchen, sondern in der Bedeutung des Realen überhaupt. Schon früher, in der Lehre von dem Realen und von dem Unwahrscheinlichen und Unsittlichen im Schönen ist dargelegt worden, dass ein Schönes um so höher im Werthe steigt, je mehr es sich innerhalb der Gesetze der realen natürlichen und sittlichen Welt zu halten und doch die Bedingungen der Schönheit zu erfüllen vermag. Aehnliches gilt auch für die bestimmtere Gestaltung des Stoffes. Je mehr der Künstler vermag, einen bedeutenden realen Stoff, einen grossen realen geschichtlichen Vorgang in seinen wesentlichen Zügen in sein Kunstwerk zu übernehmen, je weniger er durch Komposition diese Züge zu verändern genöthigt ist, je geschickter er die Bedingungen der Einheit und Lösung dem Realen aus ihm selbst einzufügen vermag, desto höher wird bei sonst gleichen Verhältnissen sein Werk im Werthe steigen.

18. Schon Baumgarten sagt in seiner Aesthetica: »Jede Welt, »in der sich der Künstler neben der wirklichen bewegt, die sogenannte »Welt der Dichter ist nothwendig unvollkommner als die wirkliche »und jede Umdichtung der Welt mithin eine Verschlechterung der»selben. Je getreuer die Kunst die wirkliche Welt darstellt, desto »vortrefflicher ist sie.« Die Gründe hiefür, die Baumgarten schuldig bleibt, lassen sich leicht nachbringen. So wie schon die einzelnen Pflanzen und Thiere sich als das Ergebniss einer unübersehbaren Verbindung elementarer Stoffe und Kräfte darstellen, so gilt dies in noch höherem Grade von der sittlichen Welt, ihren Gestalten und den grossen Ereignissen und Thaten innerhalb derselben.

19. So wie die wunderbare Verkettung der wirkenden geistigen und natürlichen Kräfte hier bis in die Elemente kaum zu verfolgen ist, ebensowenig vermag selbst der begabteste Künstler ein Aehnliches aus sich heraus zu erfinden. Er wird nicht im Stande sein, ähnliche Verbindungen, Verwickelungen, Hemmnisse, Kämpfe und Fortgänge zu erfinden, ohne bald die Gesetze der Natur, bald die des Rechts, bald die der menschlichen Seele hier und da zu umgehen oder zu verletzen, weil die Zahl der einwirkenden Kräfte bei jeder reichern Begebenheit zu gross ist. Die Tiefe der Gefühle, die Festigkeit der Charaktere, das Interesse an den Kämpfen und ihrer Lösung geht aber wesentlich aus der festen Innehaltung dieser Gesetze der Natur und des Geistes hervor. Jeder Nachlass hierbei erleichtert die Ent-

wicklung, mindert die Schwierigkeiten des Kampfes, die Wirksamkeit der Lösung und verflacht somit die Tiefe der Gefühle und die Grösse der Charaktere.

20. Wenn deshalb für die grossen epischen und dramatischen Dichtungen immer eine reale Unterlage, eine grosse nationale That gewählt worden ist, an der durch Komposition nur in Einzelnem nachzuhelfen erforderlich war, so ist dies von den Dichtern nicht bloss aus Scheu vor der Schwierigkeit der Komposition an sich geschehen, sondern wesentlich in dem dunklen Gefühl, dass nur in solchen grossen realen Stoffen der reichste und tiefste Inhalt für das Kunstwerk zu finden und nur damit die grösste Wirkung auf den Hörer zu erreichen ist. Der grosse Dichter weiss dabei die dem Realen fehlende volle Einheit und beruhigende Lösung mit geringen Aenderungen, mit kleinen Zusätzen zu erreichen und so die Vorzüge des Realen mit den Erfordernissen des Kunstwerks zu vereinen.

21. In den Dramen des Aeschylos ist das Reale oft zu getreu auf Kosten der Einheit und Lösung festgehalten; in den Tragödien des Euripides zeigt sich schon der entgegengesetzte Fehler; der Dichter hat die reale Unterlage durch Komposition schon auf Kosten der Tiefe des Inhalts verflacht. Sophokles hält hier die klassische Mitte. Ein Muster der Anpassung des Realen an die Forderungen des Kunstwerks enthält der »Coriolan« und »Antonius und Kleopatra« von Shakespeare, dagegen ist in seinem »Cäsar« das Reale zu sehr auf Kosten der Einheit und Lösung geschont und noch mehr gilt dies für die meisten seiner Dramen aus der englischen Geschichte.

22. Meisterhaft sind seine Ergänzungen des realen Stoffes der Legenden durch Komposition in seinen grossen Tragödien, im Hamlet, in Romeo und Julie u. s. w. Schiller und Göthe stehen beide in diesem Theile der dichterischen Aufgabe Shakespeare nach. Die komponirenden Ergänzungen des historischen realen Stoffes im Don Carlos (Posa), im Wallenstein (Episode der Thekla), im Götz (Adelheid und Franz), im Egmont (Klärchen, Vision am Schluss) dienen nicht grade der höhern Einheit und der tiefern Lösung dieser Tragödien und sind deshalb keine Verbesserung der desfallsigen Mängel des realen Stoffs.

23. Selbst mittelmässige Dichter machen an sich die Erfahrung, dass die reale Unterlage schwer durch freie Komposition zu ersetzen ist. Viele von ihnen haben ein bis zwei vorzügliche Romane geliefert während alles Uebrige gegen diese Leistungen ausserordentlich zurückgeblieben ist. Diese sonderbare Erscheinung erklärt sich nur daraus, dass die realen Charaktere und Ereignisse, welche diese Dichter in ihrem realen Leben kennen gelernt, grade nur für diese ihre ersten

Werke zureichten. Der Stoff für die späteren musste aus der freien Komposition beschafft werden und blieb nun erheblich hinter jenen realen Unterlagen zurück.

### 3. Die Begründung des Begriffes.

1. So wie bei den einzelnen Bestimmungen des Schönen überhaupt die Frage nach ihrem Grunde hervortrat, so erhebt sie sich auch hier für die Bestimmungen des Kunstwerks, durch welche es über dem elementaren Schönen steht. Man kann fragen: weshalb begnügt sich der Mensch nicht mit dem elementaren Schönen? was treibt ihn darüber hinaus? weshalb geht grade die Thätigkeit der begabtesten Künstler auf die Herstellung des Kunstwerks? weshalb verlangt der Hörer und Beschauer nach jener reichen Mannichfaltigkeit, jener strengern Einheit und beruhigenden Lösung, wie sie im Kunstwerk sich findet?

2. Es ist derselbe Grund, der auch im Leben, im Realen, über das einfache, stille, alltägliche Leben hinaus zu kühnen Thaten, zu grossen Unternehmen oder zu Verwicklungen und Kämpfen innerhalb der bürgerlichen Verhältnisse treibt. Der kräftigere Mensch mag schon im Realen nicht auf der Oberfläche des Lebens verharren; es verlangt ihn nach den tieferen und mächtigeren Gefühlen, wie sie nur aus schweren Kämpfen, aus der Verfolgung weit liegender Ziele hervorgehen können. Die Lust aus der Ehre, aus der Macht steigt mit der Grösse des Unternehmens, mit dem Umfange der Mittel, mit der Zahl und der Macht der Gegner. Die Lust aus der Hoffnung, aus der Menschenliebe steigt mit der Bedeutung des Endziels, mit der Ausdehnung seiner Wirkungen auf ganze Klassen, Stände und Völker. Die sittlichen Triebfedern wie die Leidenschaften werden nur erhaben durch einen grossen Zweck, durch einen ebenbürtigen Gegner; nur in dem Unfassbar-Grossen kann der Mensch seinen Drang nach dem Aufgehen des Ichs in die Erhabenheit Gottes oder des Vaterlandes befriedigen.

3. Wenn somit schon in dem realen Leben keine Gefahr und keine Schwierigkeit die kräftigen und geistig hervorragenden Menschen hindert, Kühnes und Schwieriges zu unternehmen und ferne Ziele sich zu stecken, so wird dasselbe Gefühl in idealer Form nach den Bildern solcher Grösse, solcher Erhabenheit, solcher Kämpfe innerhalb der idealen Welt treiben, d. h. es wird zu dem Kunstwerk führen. Je unbedeutender, flacher das reale Leben für die Mehrzahl der Menschen

verläuft, desto mächtiger wird ihr Verlangen nach dem Grossen und Erhabenen, und da es ihnen unmöglich ist, es im Realen zu erreichen oder im Realen zu vollführen, so wird es in Bildern dargestellt und in Bildern aufgesucht, um jenen Gefühlen wenigstens in idealer Form Befriedigung zu gewähren.

4. Nicht Jeder kann Grosses selbst vollbringen; nicht Jeder kann in Zeiten grosser Ereignisse leben; nicht Jeder kann in die Kämpfe um die erhabenen Güter des Lebens eintreten und dennoch will Jeder dies Grosse, dies Erhabene, dies Hinreissende nicht bloss wissen, nicht bloss aus der Geschichte trocken mitgetheilt erhalten, sondern er will es selbst fühlen und gleichsam selbst erleben. Welche andre Macht kann dies gewähren, als die Kunst? Sie allein besitzt die wunderbare Kraft, durch ihre Bilder das Ferne, das Vergangene wieder gegenwärtig zu machen und in dem Beschauer nicht bloss das Wissen, sondern auch das Mitgefühl wachzurufen und alle jene Empfindungen ideal zu wecken, wie sie die Brust jener Männer real erfüllt haben, welche dieses Grosse, dieses Erhabene selbst vollführt, daran Theil genommen oder es erlebt haben.

5. Was hier für die Gefühle des Erhabenen dargelegt worden, gilt auch für die der Lust und somit für das einfach-schöne Kunstwerk, welches diesen Lustgefühlen gerecht wird. Auch hier bietet das reale Leben selten die Fülle und Tiefe der Gefühle, welche seinen Kern ausmachen; der Mensch verlangt auch hier aus der Alltäglichkeit heraus und da im Realen ihm dies nicht möglich ist, so muss das Kunstwerk der idealen Welt dafür eintreten.

6. Aus diesen Gründen bleibt der Mensch nicht bei dem elementaren Schönen stehen, sondern schreitet zu dem Kunstwerk fort; nur dieses kann durch seine Mannichfaltigkeit, seine Einheit und seine Lösung das Bild jener erhabenen Thaten, jener tiefen Verwicklungen des Lebens, jener Fülle von Empfindungen bieten, nach welchen der Mensch in nie verlöschender Sehnsucht verlangt. Deshalb setzt der Künstler sein ganzes Leben, seine ganze Kraft an die Herstellung des Kunstwerks; deshalb sucht auch der Aermste im Volke es auf und legt sich Entbehrungen im Realen auf, um mit dem Künstler wenigstens ideal diese Höhen des Lebens zu gewinnen. Deshalb spricht Zeus zu dem armen Dichter: »Willst du in meinem Himmel mit mir »leben: so oft du kommst, er soll dir offen sein.«

7. So wie die idealen Gefühle der Grund sind, aus dem das Schöne überhaupt hervorgeht, so sind sie es auch, und zwar in ihrer höchsten Entwicklung, auf denen das Kunstwerk ruht. So wie das Schöne trotz dieses Ursprungs seine feste Gegenständlichkeit an dem

seelenvollen Realen überhaupt besitzt, so hat auch das Kunstwerk seine gegenständliche Grundlage in den erhabenen Vorgängen der Natur und Geschichte und in den tiefern Verwicklungen der Gesellschaft, welche von diesen höchsten Gefühlen der Lust und des Sittlichen getragen werden.

## B. Die Mannichfaltigkeit des Kunstwerks.

### 1. Das dichterische Handlungsbild.

#### a) Die Weltlage.

1. Die Mannichfaltigkeit ist die Bestimmung des Kunstwerks, welche zuerst hervortritt. Sie ist am ausgebildetsten in den grösseren Werken der Dichtkunst; es scheint deshalb gerathen, sie in diesen, wo sie immer als Handlungsbild auftritt, zunächst zu betrachten; die Anwendung der hier gefundenen Begriffe auf das Stimmungsbild und die anderen Künste wird dann leichter geschehen können. Bei dieser Betrachtung kann es nicht mehr darauf ankommen, die letzten Elemente aufzusuchen; dies ist bereits früher geschehen; im Kunstwerk erscheinen diese Elemente bereits gestaltet und zu grösseren Bestandtheilen verbunden; sie sind daher hier in dieser Form zu betrachten.

2. Es lassen sich dann an den grossen epischen und dramatischen Dichtungen drei Bestandtheile unterscheiden: 1) die allgemeine Weltlage, in der die Handlung vor sich geht; 2) die Handlung oder das Unternehmen selbst und 3) der Verlauf desselben nach Anfang, Mitte und Ende. Die Darstellung wird dieser Ordnung zu folgen haben.

3. Die Weltlage ist der Boden, auf dem die Handlung, die Begebenheit der Dichtung vor sich geht; sie ist schon vor der Handlung da und bleibt auch, nachdem diese geendet hat. Diese Weltlage enthält die allgemeinen Stoffe und Kräfte, welche sich nach festen Gesetzen zu organischen und unorganischen Gebilden, zu natürlichen und sittlichen Einrichtungen gestalten und damit den handelnden Personen sowohl die Ziele setzen, wie die Mittel bieten, um jene zu erreichen. Diese allgemeine Weltlage ist gleichsam der Kampfplatz, dessen Gesetze innegehalten werden und in dessen Schranken die Thaten der Handelnden und ihrer Gegner sich vollziehen müssen.

4. Für das Kunstwerk ist dieser feste Boden unentbehrlich; nur durch ihn erhält die Handlung Gestalt und Bestimmtheit. Es ist der

Mangel der indischen Dichtungen, dass sie dieses festen Bodens entbehren; nur deshalb geräth die Handlung in ihnen in das Maasslose, die Gestaltung in das Nebelhafte. Trotz der Steigerungen in das Ungeheure verfehlen diese Dichtungen ihre Wirkung. Auch die alten nordischen Dichtungen leiden an diesem Mangel. Weil der christliche Gott über der Welt steht, weil für ihn kein Gesetz gilt und keine Schranke besteht, so entzieht sich sein Wesen ebenfalls der künstlerischen Gestaltung und sein Handeln dem Kunstwerk. Die Messiade von Klopstock versucht vergeblich dies Hinderniss zu überwinden. Nur lyrisch, wie in den Psalmen und Oden, kann solche Unendlichkeit in elementaren Bildern gefeiert werden.

5. Es ist bereits früher dargelegt worden, dass der Dichter das Recht hat, in Gestaltung dieser Weltlage über die reale Welt hinauszugehen und sich einen Boden für seine Handlung zu schaffen, welcher die Gesetze der Natur und der Sittlichkeit mehr oder weniger verlässt. Aber so frei er in der ersten Bildung dieser idealen Welt ist, so streng ist er in dem Fortgange seines Werkes an die einmal gewählte Welt gebunden. Nur dann kann die Kraft und die Ausdauer seiner Helden sich bewähren; nur dann können die Gefühle bis in ihre Tiefe sich offenbaren. Wäre dem Dichter gestattet, die Gesetze seiner einmal gebildeten Welt fortwährend wieder umzustossen, um seinen Helden aus schwierigen Lagen zu befreien und dem Siege zuzuführen, so würden seine Personen so gleichgültig bleiben, wie die Drahtpuppen, welche kommen und tanzen und verschwinden je nach dem Belieben dessen, der ihre Drähte in der Hand hält.

6. Die Weltlage ist theils eine natürliche, theils eine von dem Menschen selbst geschaffene; in jener herrschen die Natur-, in dieser die sittlichen Gesetze. Man hat gegenwärtig immer mehr erkannt, dass die Gestaltung der sittlichen Welt von der Beschaffenheit der natürlichen bedingt ist. Das Klima, die Gebirge oder Ebenen des Landes, die Zugänglichkeit zum Meere, die Fruchtbarkeit des Bodens, der Reichthum oder Mangel an Wäldern, Flüssen und Quellen lassen ihren Einfluss deutlich in den Sitten, in der Lebensweise, in dem Recht und in den staatlichen Einrichtungen eines Volkes erkennen. Am strengsten gilt dies für die ältesten Bewohner; später kann durch Völkerwanderungen, Eroberungen, Uebertragung von Religion und Recht aus einem Lande in das andre dieser Einfluss verdunkelt werden.

7. Die allgemeine sittliche Weltlage ist daher auf der Erde nicht überall die gleiche; sie zeigt Unterschiede bis zu den äussersten Gegensätzen und diese Unterschiede machen sich auch in den Werken

der Dichter geltend. Die zu heissen und die zu kalten Erdstriche bleiben erheblich gegen die Kulturzustände der mittlern Zone zurück. Aber selbst die Negervölker in Afrika sind keine reinen Wilden; auch die rohesten Stämme besitzen die sittlichen Anfänge des Tauschverkehrs, der Ehe, der Familie, der Stammesgenossenschaft und einer fürstlichen Gewalt. Dasselbe gilt für die Eskimo- und Indianer-Stämme in den Polarländern.

8. Zwischen diesen Extremen liegen auf der nördlichen Hälfte der Erde die Kulturländer alter und neuer Zeit. Je mehr die Macht des Menschen über die Natur hier im Lauf der Zeit gestiegen ist, desto mehr ist diese Kultur von Süden nach Norden aufgerückt. Von den oberen Ländern des Nils und des Indus ist sie allmählig nach dem Meere zu, nach Kleinasien und Griechenland vorgedrungen. Später ist sie nach Italien, Spanien, Gallien übergegangen. Im Beginn des Mittelalters rückte sie nach Deutschland, England und Skandinavien vor und in der Gegenwart erscheinen diese nördlichen Länder mit Frankreich und Nordamerika als die wichtigsten Träger der Gesittung und Freiheit.

9. Die Kultur hat indess im Lauf der Jahrhunderte nicht bloss diese äusserliche Bewegung genommen, sie ist auch im Innern vorgeschritten. Alle Formen des Verkehrs, die sittlichen Gestalten der Ehe, der Familie, der Gemeinde und des Staats, die Religion und die Völkerverbindungen haben sich seit dem Beginn der Kultur am Nil und Indus wesentlich verändert und vertieft. Die Moral hat sich schärfer von dem Recht geschieden, die Sklaverei ist vertilgt, die Arbeit geehrt, die Polygamie ist der Monogamie ziemlich gewichen; der Wille der Völker ist der Macht der Fürsten gegenübergetreten und die Gränzen der Rechte beider sind geregelt; die polytheistischen Religionen sind dem Monotheismus des Christenthums und des Islams gewichen.

10. Diese Unterschiede in der natürlichen und sittlichen Weltlage nach Land und Zeit zeigen sich von der höchsten Bedeutung für die Dichtung. Indem die Handlung, welche der Dichter vorführt, auf diesem Boden vor sich gehen muss, erhellt, dass sie um so geringer, matter und kleinlicher ausfallen wird, je weniger die natürlichen Mittel und die sittlichen Zustände des Volkes die Ausführung grosser Unternehmen, die Verfolgung fern liegender Ziele und Kämpfe der Völker unter einander und mit ihren Herrschern gestatten. Je weniger die Ehe, die Familie, der gewerbliche und gesellige Verkehr entwickelt ist und je mehr damit den Gefühlen die Mittel und Formen für ihre freie Entfaltung und ihre tiefen Ausbrüche fehlen, desto weniger können

die Dichtungen in ihrem Stoffe Grösse, Feinheit und Tiefe des Inhalts bieten.

11. Deshalb entbehren jene rohen Völker des heissen Südens und des eisigen Nordens aller grossen epischen und dramatischen Dichtungen. Es fehlten ihnen die realen Vorbilder dazu in ihrem Leben; bei ihren dürftigen sittlichen Gestalten war jede reale grosse Unternehmung, jede Mannichfaltigkeit der Charaktere und Ereignisse eine Unmöglichkeit. Erst bei den Indern, Persern und Juden zeigen sich diese ersten Bedingungen der Kultur und somit auch die ersten Versuche grösserer Dichtungen. Bei den Griechen erreicht dann später das staatliche und Familienleben die Festigkeit und Mannichfaltigkeit, welche das Handeln im Grossen möglich macht und damit auch der Kunst den Stoff für ihre grossen Werke liefert.

12. Von da ab geht die Fortbildung der sittlichen Welt stätig weiter; die Völkerwanderung und die Kämpfe des Islam unterbrechen sie nur auf einige Jahrhunderte; aber selbst in jenen wilden Zeiten geht die neue Religion ihren Entwicklungsgang fort und die staatlichen und Verkehrsbildungen folgen ihr nach. Die Veränderung geschieht allmählig, aber sie umfasst alle Verhältnisse des Lebens und so zeigen sich die Kulturzustände der Griechen und Römer, die des Mittelalters und die der modernen Zeit als völlig verschiedene Welten.

13. In jeder dieser Epochen bestehen wohl dieselben Grundgefühle der Seele, allein in jeder sind andere Arten derselben die herrschenden; in jeder bestimmen andere Gefühle das Handeln und die Thaten der Völker und ihrer Führer; in jeder dieser Zeiten ist die Macht des Menschen über die Natur eine andere und in jeder sind die Formen andere, zu denen das sittliche und gewerbliche Leben sich gestaltet hat. Die Religion, die Macht der Kirche, das Kriegswesen, die erwerbenden Thätigkeiten, die Stände, die Verfassung des Staats sind in allen diesen Perioden verschieden, und diese Verschiedenheit ist so gross, dass der Mensch der Gegenwart nur nach längeren Studien im Stande ist, sich in jenen frühern Welten zurecht zu finden und die Vorgänge derselben zu verstehen.

14. Diese Unterschiede der allgemeinen Weltlage kehren auch in den grossen Dichtungen wieder. In jeder derselben findet de. Leser sich in eine neue Welt versetzt. Welcher Abstand besteht zwischen den beiden grossen epischen Dichtungen der Inder und denen der Griechen! wie völlig verschieden sind nicht die Weltlage, die Sitten, die Religion, die Staatszustände in den Nibelungen von denen bei Homer! wie ganz anders wieder in dem Shanahme des Firdusi, und wie anders in den epischen Dichtungen des Ariost und

Tasso! welchen neuen grossen Unterschied zeigt die Welt in den Dichtungen Byron's und in »Herrmann und Dorothee«! In den Dichtungen dieser verschiedenen Epochen ist der Boden jedesmal ein anderer, und diese Veränderung durchdringt ebenso die Charaktere, wie die Handlung.

15. Diese Erwägungen zeigen die hohe Bedeutung der allgemeinen Weltlage für das dichterische Kunstwerk. Diese Bedeutung ist zwar von jeher in den Systemen bemerkt worden, allein man hat bis in die neueste Zeit die Meinung festgehalten, dass der wahre Boden für das grössere dichterische Kunstwerk nicht in der Gegenwart zu suchen sei, sondern in einer viel frühern, den Anfängen der Kultur näher liegenden Zeit.

16. So sagt Hegel (X. A. 335): »Am geeignetsten für die ideale »Kunst wird sich der Zustand erweisen, der in der Mitte steht, zwi»schen den goldenen idyllischen Zeiten und den vollkommen ausge»bildeten allseitigen Vermittelungen der bürgerlichen Gesellschaft. »Es ist der heroische Weltzustand. Dieses Zeitalter ist nicht mehr »auf die idyllische Armuth geistiger Interessen beschränkt, sondern »geht zu tiefern Leidenschaften und Zwecken über; aber die nächste »Umgebung der Individuen, die Befriedigung ihrer unmittelbaren Be»dürfnisse ist noch ihr eigenes Thun. Die Nahrungsmittel sind noch »einfacher; die Helden schlachten und braten selber; Pflug, Schild, »Helm, Schwert sind ihr eigenes Werk oder sie sind mit der Zuberei»tung vertraut. In einem solchen Zustand hat der Mensch in allem, »was er benutzt und was ihn umgiebt, das Gefühl, dass er es aus »sich selbst hervorgebracht, dass es ihm nichts Fremdes ist. Solch »einen Zustand finden wir z. B. bei Homer.«

17. Noch viel entschiedener wird über die Prosa der modernen Zeit von Andern geklagt. So sagt Vischer von der Gegenwart (II. 291): »Das Individuum, jetzt nach innen eine Welt, nach aussen thatlos, »verzehrt sich in sich, wird zerrissen, dann blasirt. Völlig naturlos, »verschliesst es sich inmitten der Mittheilung. Gutes und Böses hasst »die Fülle der Erscheinung; alle gesellige Bewegung wird flach und »unwahr. Sinnlichkeit wird Lüsternheit. Der Freude scheut man sich; »Absichtlichkeit hebt allen Genuss auf. Völlige Kalheit, armselige »Knappheit, schmutzige Farblosigkeit, unstete Bettelei. Dagewesene »Formen sind zum Gesetz erhoben, während eine Menge neuerer Er»findungen die lebendige Bethätigung der Individualität abschneidet.«

18. So scharf dieser Tadel ist, so unbestimmt und nebelhaft bleibt doch das, was man als Besserung von der Zukunft erwartet. Vischer verlangt (II. 297): »Wiedereinführung des Subjekts in objek»tive Lebensformen; Wiederherstellung des Unmittelbaren; Begrün-

»dung innerer Bildung; die wahre Freiheit soll wieder schöne Kultur»formen erzeugen.« Diese völlig unklaren und unbestimmten Forderungen an die Zukunft müssen billig auch jenen Tadel der Gegenwart verdächtig machen. Und in Wahrheit ist leicht zu zeigen, dass diese Klagen, so allgemein man sie auch hören und in den Kritiken täglich lesen muss, nicht begründet sind; dass sie vielmehr aus einer einseitigen Auffassung des Schönen hervorgehen.

19. Es ist wesentlich die Vorliebe für das Formschöne der alten Welt und für das Naturalistisch-Schöne des Mittelalters, aus welcher diese Klagen entspringen. Wenn diese Arten des Schönen die allein berechtigten wären, so würden diese Vorwürfe begründet sein; allein es ist bereits früher (II. 92, 97) ausführlich gezeigt worden, dass diesen Arten des Schönen das Geistig-Schöne mit gleicher Berechtigung gegenüber steht und dass die Wissenschaft kein Recht hat, diesem den gleichen künstlerischen Werth mit jenem zu bestreiten.

20. Es ist bereits dargelegt worden (I. 151), dass die Gefühle oder das Seelische in der Gegenwart nicht abgenommen haben und gegen die Vorzeit nicht gesunken sind; im Gegentheil, die Gegenwart steht in der Mannichfaltigkeit und in der feinen Ausbildung der Gefühle und Charaktere weit über allen frühern Zeiten und selbst über den klassischen Zeiten der Griechen und Römer. Schon das Mittelalter überragt in dieser Beziehung jene alten Zeiten und alle sittlichen Gestaltungen des heutigen Lebens übertreffen an Tiefe die antiken. Die christliche Religion hat einen Reichthum von sittlichen und religiösen Gefühlen aufgeschlossen, von denen die antiken Religionen und ihre Gottesverehrung keine Spur zeigen. Ebenso hat das Familienleben durch die Freiheit des Gesindes, durch die höhere Stellung der Frau, durch die sorgfältigere Erziehung der Kinder, durch die Aufnahme von Wissenschaft und Kunst in das häusliche Leben unendlich an Mannichfaltigkeit und Innigkeit der Gefühle gegen das Alterthum gewonnen.

21. In gleicher Weise hat sich das Recht für die Verhältnisse des bürgerlichen Verkehrs und für die Gestaltung der Gemeinde und des Staats zu einer Fülle von Unterschieden und Feinheiten entwickelt, von denen bei den Griechen und selbst bei den Römern nur erst d Anfänge zu finden sind. Ebenso erscheint jene vielgerühmte Freih der antiken Republiken nur als ein ziemlich schwankender und un sicherter Rechtszustand nach innen; nach aussen aber nur als d rohe despotische Gewalt einer Stadtgemeinde über die ihr unterwo fenen Gebiete. Erst die moderne Zeit hat die Formen gefunden wie durch Vertretung und durch das Mittel der öffentlichen Meinu

die Bevölkerung grosser Länder an der Staatsgewalt wahrhaft Theil nehmen kann, und doch die Grundrechte des Einzelnen gegen alle Staatsmacht sicher gestellt werden können.

22. Die Gefühle der Liebe, der Ehre haben in dem Mittelalter und der modernen Zeit eine Ausbildung und Mannichfaltigkeit erhalten, die dem Alterthum völlig abgeht. Die Gegensätze der Interessen der verschiedenen Stände, des Besitzes und der Arbeit, der Bildung und des schlichten Wesens haben eine grössere Tiefe erhalten; sie sind aus dem Gebiete roher Gewalt in die Bahnen einer allmähligen friedlichen Entwicklung getreten, in der mit Hülfe der Wissenschaft die Lösung für Fragen gesucht wird, die dem Alterthum nicht einmal dem Namen nach bekannt waren. Der Begriff der Gleichheit der Bürger ist trotz des unendlich gestiegenen Reichthums in einer Weise gegenwärtig verwirklicht, die selbst dem Aristoteles als eine Unmöglichkeit erschien.

23. Wenn diese grossen Fortschritte in der Entwicklung von Gesellschaft und Staat der modernen Zeit nicht geleugnet werden können, wenn alle Klagen über die Gegenwart nur daher kommen, dass die Forderungen an das Leben und an den Staat sich in das Ausserordentliche, im Vergleich zu früher, gesteigert haben, so ist es unmöglich, dass der Gegenwart der Stoff für das Schöne ausgegangen sein könnte. Das Schöne ist nur das Bild des seelenvollen Realen und wenn dieses seelenvolle Reale in der Gegenwart nicht abgenommen, sondern in mannichfachern, reichern Formen sich entwickelt hat, so kann auch der Stoff für das Schöne sich nicht gemindert haben.

24. Alles, was sich geändert hat, sind nur die Erscheinungen, in denen das Seelische sich jetzt kund giebt; die Welt ist nicht prosaischer, nicht seelenloser geworden, nur die Formen, in denen der Inhalt sich offenbart, sind andere und feinere geworden und nur, weil man dies verkennt, weil man hartnäckig an den Formen vergangener Zeiten festhält, meint man mit ihnen auch das Seelenvolle selbst, in der Gegenwart verloren zu haben.

25. Es ist richtig, dass die moderne Zeit keine trojanischen Helden, keinen Herkules und keinen Theseus aufweisen kann; es ist richtig, dass nicht mehr ganze Völker sich in Bewegung setzen, um das Kreuz auf dem Grabe Christi wieder aufzurichten; es ist richtig, dass man nicht mehr jenes äussere Gepränge, jene pomphaften Feierlichkeiten, jene verschwenderischen und dabei rohen Feste liebt, wie in frühern Jahrhunderten; es ist richtig, dass die Waffen und die Rüstung an malerischen Formen gegen sonst verloren haben; dass

der Einzelne sich mehr unterordnen muss und mehr in das Allgemeine sich verliert; es ist richtig, dass die Kleidung, der Hausrath eintöniger geworden sind; dass die Gefühle in dem äussern Benehmen, in Geberden, im Sprechen, in der Unterhaltung weniger stark hervortreten, als in frühern Zeiten.

26. Aber deshalb sind jene Gefühle, jene Leidenschaften, welche sonst die Welt bewegten, jetzt nicht verschwunden. Was sie an wilden Ausbrüchen, an starken Formen verloren haben, haben sie an feinerem Ausdruck und Mannichfaltigkeit der Gegensätze gewonnen. Ist überhaupt der Inhalt des Seelischen geblieben, ja gestiegen, so muss dieses Seelische nothwendig auch jetzt seinen entsprechenden Ausdruck, seine Formen und sinnliche Darstellung besitzen. Nach der eignen Lehre Hegel's ist die Idee nie ohne ihre Verwirklichung; das Vernünftige ist nach Hegel auch das Wirkliche und deshalb wird der Mensch immer die Formen und die Wege finden, um seinen Gefühlen, dem Kern seines Wesens, den entsprechenden Ausdruck zu geben.

27. Ist dies richtig, und es ist nur die Folgerung aus den obersten Grundsätzen der menschlichen Natur, so kann der Stoff für das Schöne in der Gegenwart nicht abgenommen haben, vielmehr muss er gewachsen sein; aber allerdings sind die Formen zarter, feiner geworden, und derjenige wird mühsamer danach suchen müssen, welcher den Inhalt des Schönen nur in den derben Formen vergangener Jahrhunderte zu erkennen gewohnt ist. Jene Neigung, das Schöne in die oft gesehenen und gewohnten Formen für sich zu verlegen, welche früher besprochen worden ist, macht sich selbst bei den Männern der strengen Wissenschaft geltend. Nur daraus erklärt sich ihre Klage über die Prosa der Gegenwart. Das Formschöne der antiken Welt haben sie in ihrer Jugend zuerst in der Schule kennen gelernt und in den Jahren, wo die Eindrücke am tiefsten sind, sich ausschliesslich damit beschäftigt. Daran hat sich im besten Falle dann das Studium der naturalistischen Werke des Mittelalters und der spätern Zeit angeschlossen. Die Empfänglichkeit für das moderne Geistig-Schöne ist damit geschwächt worden und wo das unmittelbare Gefühl sich der Macht dieses Schönen nicht entziehen konnte, ist es doch von der Kritik als eine Ausartung des Geschmacks zurückgewiesen worden.

28. So erklärt sich die Ueberschätzung der antiken Kunstwerke, wie sie bei Winkelmann, bei Göthe in seiner spätern Zeit, bei Hegel und bei den meisten Philologen sich findet; eine Ueberschätzung, die in der wissenschaftlichen Behandlung des Schönen zu den einseitigen Theorien geführt hat. Daraus erklärt sich ebenso die Ueberschätzung des Naturalistisch-Schönen des Mittelalters, welches im Vergleich zur

Gegenwart den Gefühlen und Stimmungen einen kräftigern und einseitigern Ausdruck in Mienen, Geberden, Bewegung, Kleidung, Reden und Benehmen gab.

29. Weil man für jenes Formschöne der antiken Welt nnd für jenes Naturalistisch-Schöne des Mittelalters jetzt in dem realen Leben keine Unterlage mehr findet, deshalb meint man, der Stoff für das Schöne überhaupt sei verschwunden und die Prosa, das Bedeutungslose herrsche allein in der Gegenwart. Aber schon die grosse Zahl von Werken, welche in allen Künsten alljährlich bei den gebildeten Nationen der Erde erscheinen, sollte gegen solche Ansicht bedenklich machen. Wenn auch viel Mittelmässiges und Mangelhaftes hierbei einfliesst, so sind doch auch wahrhafte Kunstwerke darunter und selbst das Mangelhafte zeigt oft überraschend schöne Elemente, denen nur die sorgfältigere Behandlung, die Einheit oder Lösung fehlt, um die Bedingungen des Kunstwerkes zu erfüllen.

30. Diese schöpferische Thätigkeit im Idealen wäre in der Gegenwart unmöglich, wenn der Stoff für das Schöne in ihr abgenommen hätte. Allerdings greift ein Theil dieser Werke zu Stoffen früherer Zeit zurück, allein die Zahl derer, welche sich mit modernen Stoffen befassen, oder antike Stoffe nur im modernen Sinne behandeln, bleibt weitaus die überwiegende. Die Romane, das feine Lustspiel, die Posse, das bürgerliche Schauspiel, die lyrischen Dichtungen, die Genre- und landschaftlichen Gemälde, die Statüen zu Ehren berühmter Zeitgenossen nehmen ihren Stoff ausschliesslich aus der modernen Zeit; nur die Tragödie und ein Theil der Bauwerke, sowie ein Theil der historischen und heiligen Gemälde gehen auf frühere Zeiten zurück.

31. Wenn so schon die Kunstwerke selbst gegen jenen Tadel der Gegenwart als Zeugen für das Gegentheil auftreten, so zeigt auch die nähere Betrachtung der modernen Welt, dass das Seelenvolle in ihr nicht abgenommen hat. Man lässt allerdings die Gefühle in dem gewöhnlichen Leben, in der Gesellschaft nicht mit der Deutlichkeit wie sonst hervortreten; aber für den Kenner beleben sie den Umgang, den geselligen Verkehr jetzt stärker, wie sonst; die Aeusserungen und Wendungen sind nur feiner geworden. Ein einziges Wort, eine leise Betonung, eine kaum merkliche Geberde sagt jetzt mehr als die langen feierlichen Phrasen und Komplimente der frühern Gesellschaft. Die Kleidung der Männer ist eintönig geworden; aber um so mehr ist der Blick auf das Antlitz, auf die Geberden und Bewegungen gerichtet und findet hier in deren feineren Ausbildung volle Entschädigung für jene naturalistischen Formen, die durch ihr Uebermaass

die Individualität mehr verdeckten, als jetzt die eintönige dunkle Kleidung.

32. Die Formen der Gesellschaft sind jetzt von einem unendlichen Ballast befreit, der früher wie ein Alp auf alles Seelische drückte und es ertödtete. Das offizielle Gepränge, die Aufzüge, die Volksfeste, die Mannichfaltigkeit der Belustigungen haben abgenommen; allein auch hier ist nur das Geistig-Schöne, aber nicht das Prosaische an deren Stelle getreten. Man lebt äusserlich einfacher, gleichförmiger, aber die Gefühle der Lust und der Sittlichkeit sind nicht verschwunden, sondern sie äussern sich in feinern, durchdachtern und damit treffendern Weisen. Die frühere Zeit war naturalistisch; aber ihre Formen waren allmählig erstarrt, die Individualität war erdrückt und es war nur die leere Erscheinung geblieben. Gustav Freytag hat in seinen Mittheilungen aus der Vorzeit an drei Liebesbriefen, deren jeder in einem der letzten drei Jahrhunderte geschrieben worden ist, ein Beispiel geliefert, wie unendlich beschränkt und förmlich der Ausdruck dieses stärksten und durch alle Zeiten gleichen Gefühls in den frühern Jahrhunderten war, im Vergleich gegen jetzt. Alle Empfindung ging in starren Redensarten unter, die in der Schule und von der Mama eingelernt waren.

33. Ebenso haben sich auch im grossen Handeln nur die Formen geändert. Der Muth des Einzelnen kann sich in den heutigen Schlachten noch ebenso kenntlich äussern, wie bei den Griechen und bei den Kreuzfahrern; man braucht nur auf die Einzelheiten des Krieges von 1866 einzugehen, um sich davon zu überzeugen. Dichtung und Malerei finden in den Vorfällen desselben reichen Stoff, wenn auch die Panzer und die Schwerter nicht mehr die Hauptrolle spielen. Die Feldherren und die Fürsten sind in dem letzten Kriege, wie hunderte von Anekdoten lehren, ebenso individuell, so gross hervorgetreten, wie Agamemnon und Nestor und Achill.

34. Die staatsmännische Weisheit und die sittliche Begeisterung für das Allgemeine findet in den modernen Formen des öffentlichen Lebens, in den Verhandlungen der Kabinette, in dem Verkehr der Diplomaten, in den Versammlungen des Volkes und seiner Vertreter einen gleich treffenden und individuellen Ausdruck, wie in den Berathungen und Versammlungen der Könige und Völker bei Homer. ie Reisen kühner Seefahrer, die Wagnisse muthiger Männer im Inn n Afrika's bieten einen Stoff, der sich mit dem Zuge der Argonau n und mit den Thaten des Herkules an Tiefe und Ausdauer der Gef le ebenso messen kann, wie an Grösse des Erfolges.

35. Wenn trotzdem die Meinung sich dagegen sträubt, die o-

derne Welt ebenso reich an dichterischen Stoffen zu finden, wie jene Zeiten der griechischen Heroen, so liegt es nur darin, dass diese alten Zeiten von der Gegenwart nur in der idealisirten Form gekannt sind, welche sie durch Homer, Hesiod und die grossen dramatischen Dichter der Griechen erhalten haben. Damit sind jene heroischen Zeiten bereits von ihrer Prosa gereinigt worden, die ihren realen Zuständen ebenso angehaftet hat, wie der Gegenwart. Von dieser kennt umgekehrt jeder zunächst nur diese reale, mit Prosa versetzte Seite, und nur indem diese reale moderne Zeit mit jener idealen Heroenzeit verglichen wird, scheint letztere der bessere Boden für die Dichtung; in Wahrheit hat aber jene Heroenzeit des Prosaischen mehr, wie die Gegenwart enthalten.

36. In Folge des jetzt vorherrschenden Geistig-Schönen kann allerdings das Epos in seiner alten Form, wie es Homer bietet, nicht mehr die Aufgabe des modernen Dichters sein. Die Gegenwart hat für dieses breite, in dem Aeusserlichen sich ergehende Form-Schöne nicht mehr die gleiche Empfänglichkeit, wie jene Zeiten; allein diese Veränderung des Geschmackes ist kein Beweis, dass in der Gegenwart der Stoff für das Schöne sich verloren habe; sie beweiset nur, dass dieser Stoff nicht mehr in den alten Formen gesucht werden darf. Dafür hat die Gegenwart neue Arten der Dichtung gebildet, welche jene alte Zeit nicht kannte und in welchen der seelenvolle Stoff der heutigen Zeit ebenso vollendet zu einem Schönen erhoben werden kann, wie der Stoff der antiken Zeiten in den damaligen Formen.

37. Nach Erledigung dieser Frage bleibt eine zweite übrig, welche die Verbindung der Weltlagen verschiedener Zeiten betrifft. Jede Weltlage bildet in sich ein eng zusammenhängendes Ganze; sowohl die unorganische wie die organische Natur bedingen einander; die sittliche Gestaltung ist durch jene bedingt und ihre einzelnen Formen des Verkehrs, des Familien- und öffentlichen Lebens stehen unter sich in enger Verknüpfung. Hieraus folgt, als Regel, dass keine Dichtung die Weltlagen verschiedener Epochen mit einander vermischen und zu einer verbinden darf. Die alten Religionen können nicht in den modernen Staat übernommen werden; die Stellung der Frauen und Sklaven, wie sie in der antiken Zeit bestand, können nicht in die moderne Gesellschaft eingeführt werden; ebenso wenig können die Begriffe von Ehre, von den Ritter-Diensten bei den Frauen, wie sie im Mittelalter bestanden, auf die Helden des trojanischen Krieges übertragen werden.

38. Dasselbe gilt für die Verhältnisse von Ländern, die in Klima und andern Naturbedingungen von einander wesentlich verschieden

sind. Die englische Gesellschaft mit ihren Sitten kann nicht nach den Ländern des Nils versetzt werden und die Japanesen können wohl als Einzelne Europa besuchen, aber ihre Lebensweise kann hier keine dauernde Stelle finden und mit denen der Franzosen und Deutschen keine Mischung eingehen. Allerdings ist der Dichter befugt, sich seine eigne Weltlage für seine Dichtung zu bilden, aber diese Weltlage darf in keinem Falle Widersprüche und Unnatürlichkeiten in sich enthalten und dies würde geschehen, wenn solche Weltlage halb aus den realen Verhältnissen dieses und halb aus denen jenes Landes, halb aus modernen und halb aus antiken Zeiten entnommen würde.

39. So selbstverständlich diese Regel erscheint, so ist sie doch oft verletzt worden. Dante's Komödie enthält eine solche unzulässige Mischung des Heiden- und des Christenthums; auch die Lusiaden von Camoens zeigen diesen Fehler. Der schwerste Tadel, welcher die Tragödien von Racine und Corneille trifft, ist die Vermengung des Antiken und Modernen. Die äussere Weltlage ist in diesen Tragödien aus der alten römischen und griechischen Zeit genommen, während die Sitten, die Moral, die Umgangsformen und die Ausdrucksweise der Epoche Ludwigs XIV. angehören. Es entspringt daraus ein Widerspruch zwischen äusserer Macht und Grösse und innerer Kleinheit und Jämmerlichkeit, welche die Erhabenheit dieser Tragödien vernichtet. Auch Schiller hat in seiner »Braut von Messina« einen bedenklichen Versuch mit der Mischung antiker und christlicher Religion gemacht. Am stärksten aber zeigt sich dieser Fehler im II. Theil von Faust. Die antike und die christlich mittelalterliche Welt ist in einer Weise gemengt, dass das Gefühl des Lesers sich fortwährend verletzt fühlt und ein unbefangener Genuss unmöglich wird.

40. Für den modernen Dichter entstehen aus dieser Regel grosse Schwierigkeiten, sobald er seinen Stoff frühern Zeiten oder fernen Landen entlehnen will. Um die Weltlage für solche Zeiten oder Orte wahr und treffend zu schildern, ist ein tiefes Studium nothwendig, was Jahre erfordert und sich weder mit den Neigungen des Dichters noch mit seinem Drange, Schönes zu schaffen, verträgt. Der Dichter thut deshalb im Allgemeinen gut, sich auf Stoffe aus der modernen Zeit und aus seinem Lande zu beschränken. Diese Weltlage allein ist ihm bis in das Kleinste bekannt und er kann hier mit aller Lei tigkeit und ohne gelehrte Vorstudien sich bewegen.

41. Die Mehrzahl der Dichtungen folgen dieser Regel. All der Dichter würde namentlich für die erhabenen Dichtungen, ins sondere für die Tragödie, in seinen Stoffen sich sehr beschräı finden, wenn er auf die grossen Thaten und Männer der früh

Zeiten und fremder Länder verzichten müsste. Die vaterländischen Ereignisse der Gegenwart und nächsten Vergangenheit verstatten, selbst wenn sie gross sind, noch keine dichterisch erhabene Behandlung, weil die damit verbundene Prosa dem Publikum noch zu genau bekannt ist.

42. Die Erfahrung zeigt auch, dass alle grossen Dichter bei ihren erhabenen Dichtungen auf den Stoff früherer Zeiten zurückgegriffen haben, und es entsteht die Frage, ob hier streng an der oben geforderten Reinheit der Weltlage festgehalten werden muss. Hegel beschäftigt sich ausführlich mit dieser Frage und gelangt zu der Antwort (X. A. 359): »Dass das Kunstwerk die höhern Interessen des »Geistes und Willens, das in sich selber Menschliche und Mächtige, »die wahren Tiefen des Gemüths aufschliessen müsse. Wenn dieser »Gehalt durch alle Aeusserlichkeiten der Erscheinung hindurchblicke, »mit seinem Grundton durch alles anderweitige Getriebe hindurch»klinge, so sei dies die Hauptsache. Für solchen Gehalt sei über»haupt nur eine anpassende, für sich selber verständliche Umgränzung »zu fordern; dann sei das Kunstwerk objektiv, wenn auch das äusser»liche Einzelne historisch richtig sei oder nicht. Denn die bleibende »Grundlage sei das Menschliche des Geistes; das blos historisch Aeus»serliche sei dagegen die vergängliche Seite, über die wegzusehen »man wissen müsse.«

43. Hegel versucht hier zwischen der Hauptsache und dem Nebensächlichen zu unterscheiden; die historische Treue in letzterm will er opfern, wenn nur die »Tiefen des Gemüths durch alle Aeusser»lichkeiten hindurchklingen.« Allein er giebt für diese Trennung nichts als unklare, schwankende Bestimmungen und er scheint überhaupt hier die »Identität der Idee mit ihrer Erscheinung« zu vergessen, die er sonst so stark betont. An sich ist die allgemeine Weltlage einer bestimmten Epoche ein in sich so eng zusammenhängendes und geschlossenes Ganze, dass eine solche Trennung zwischen Wesentlichem und Nebensächlichem jedenfalls besonders begründet und schärfer bezeichnet werden müsste.

44. Die Antwort auf diese Frage wird sich deshalb richtiger finden lassen, wenn man zwischen Erhabenem- und Einfach-Schönem unterscheidet. Für den erhabenen Stoff muss nicht nur der Dichter, wie erwähnt, auf die Vorzeit zurückgehen; er kann es auch hier leichter, weil das Erhabene sowohl nach Inhalt als nach Form weniger veraltet als das einfach Schöne, so weit es sich nicht um das Erhabene einer erloschenen Religion handelt. Die Erhabenheit der Homerischen Helden, ihre Gesinnung und ihr Handeln ist

daher der Gegenwart noch durchaus verständlich und gemäss. Dasselbe gilt zum grössten Theil für die Tragödien des Alterthums und noch mehr für die erhabenen Stoffe des Mittelalters.

45. Indem das Erhabene von selbst das Kleine, Veränderliche von sich abhält, ist es weit weniger dem Wechsel unterworfen, wie das Getriebe des täglichen Lebens, der kleinen Leiden und Freuden in Familie und Gesellschaft. Der Dichter ist daher auch ohne ein erschöpfendes Studium einer früheren Weltlage im Stande das Erhabene vergangener Zeiten, fremder Länder richtig zu schildern. Shakespeare, Göthe, Schiller und Andere haben in ihren Tragödien Stoffe der Vorzeit richtig behandelt, ohne dass sie ihre Kraft in gelehrten Vorstudien zu erschöpfen brauchten. Selbst kleine Verstösse gegen die Geographie und Geschichte, wie sie bei Shakespeare sich finden, werden hier wenig störend empfunden.

46. Dieser erhabene Inhalt ist das, was Hegel mit dem »in sich selber Menschlichen und Mächtigen« meint. Der einfach-schöne Stoff vergangener Weltlagen bietet dagegen dem modernen Dichter überaus grosse Schwierigkeiten. Es ist völlig ungenügend, wenn Hegel hier »nur eine anpassende für sich selber verständliche Umgränzung« fordert. Verständlich ist hier eben nur das, was jener Weltlage entspricht und dies ist nur durch mühsame Studien zu gewinnen. Es ist irrig, wenn man hier meint, mit dergleichen Unterscheidungen fortkommen zu können. Je mehr der Dichter sich vor dem Bestimmten und dem Anschaulichen der Erscheinung, vor der zeitgemässen Weise des Verkehrs, des Umganges, der Sprechweise und Denkweise scheut und seine Darstellung in dem sogenannten »allgemein Menschlichen« hält, um so matter wird sein Werk, um so blasser die Darstellung.

47. Man kann dies an den Lustspielen Lessing's erkennen. Er hat mehrere geliefert, welche antike Stoffe aus Plautinischen Komödien behandeln; aber indem er darin die Weltlage nicht zu einer bestimmten ausbildet, sondern Alles nur im Allgemeinen, rein Menschlichen hält, sind diese Komödien ungleich matter und flacher, als seine »Minna von Barnhelm,« in der durch die, der Gegenwart angehörenden Weltlage Lessing im Stande war, das Leben, die Verhältnisse der Gesellschaft, die Formen des Benehmens und der Charaktere bestimmt und anschaulich bis zum Kleinsten zu bieten. Das Einfach-Schöne verträgt keine solch Form, die sich gleichsam als den philosophischen Auszug aller besondern Weltlagen bietet. So wenig, wie man mit einer allgemein menschlichen Religion die Gläubigen der wirklichen Welt befriedigen kann ebenso wenig kann man das Einfach-Schöne in allgemein menschlicher

Formen mit Wirksamkeit darstellen; je bestimmter die Erscheinung desselben einer geschichtlichen Weltlage entspricht, desto vollkommner und wirksamer ist die Dichtung.

48. Im instinktiven Gefühl dessen haben die guten Dichter sich für das Lustspiel, für das Schauspiel, für den Roman, für das einfach Lyrische, für das Idyll immer an Stoffe ihrer Zeit gehalten. So lange man noch nicht über Theokrit und Catull sich hinauswagte, sind die Schäfer-Gedichte der neuern Dichter, wie Gessner's, von einer Dürftigkeit und Flachheit, die sich nur daraus erklärt, dass die Dichter die Weltlage nicht kannten, in welche ihre Personen hingehörten, oder dass die Nothwendigkeit einer solchen bestimmten Weltlage als Unterlage ihrer Dichtung ihnen nicht einleuchtete. Diese Schäfer und deren Liebesangelegenheiten spielen gleichsam in den Lüften, und es fehlt ihnen der Boden, auf dem sie mit ihren Schafen zu stehen hätten. Sie bleiben matte, schwankende Gestalten, die in dem Herzen des Lesers so wenig eine Spur zurücklassen, wie in dem Nebel, auf dem sie wandeln.

49. Verschieden von der Bestimmtheit und Folgerichtigkeit der Weltlage, wie sie jeder grössern Dichtung zu Grunde liegen muss, ist die Idealisirung dieser Welt. Diese Idealisirung ist durch jene Bestimmtheit nicht ausgeschlossen, vielmehr nothwendig. Es darf deshalb der moderne Dichter die historische Treue in Schilderung einer frühern Zeit nicht so weit treiben, dass er auch die alten Sprachformen und den ganzen Ballast der Prosa jener Zeit mit in sein Werk übernimmt. So wie selbst der rohste Mensch in der Dichtung sich dichterisch ausdrücken muss, so gehört auch die Beseitigung dieser prosaischen Aeusserlichkeiten der Vorzeit zur Aufgabe jeder Dichtung und es ist ein völliges Verkennen der Natur des Schönen, wenn der Dichter durch die historische Genauigkeit in diesen bedeutungslosen Dingen den Werth seines Werkes zu erhöhen meint. Der gleiche Fehler wird bei Aufführungen von Dramen aus alter Zeit begangen, wenn dabei die historische Treue in Kleidung und Gepränge bis in das Kleinste und Langweilige hinab auf Kosten der Schönheit verfolgt wird.

50. Dies ist es, was Hegel in der oben angezogenen Stelle meint, wenn er sagt: »Das blos historisch Aeusserliche sei die vergängliche »Seite, über die man hinwegsehen müsse.« Aber dieser Ausdruck ist mangelhaft; denn vergänglich oder veränderlich ist jedes Aeusserliche, auch das Wesentliche oder Bedeutungsvolle und über dieses darf man nicht hinwegsehen, wie Hegel bei Beurtheilung des Corneille selbst anerkennt. Der Dichter darf deshalb nur bei dem Bedeutungslosen,

so weit es nicht entfernt werden kann, von der Form der Vorzeit abgehen und eine moderne Form an dessen Stelle setzen.

### b) Die Handlung.

1. Aus der allgemeinen Weltlage erhebt sich die Handlung, als der Kern der Dichtung. Diese Handlung ist bei den grossen Dichtungen selbst eine grosse, umfassende, ein Unternehmen, was in viele einzelne Thaten und Ereignisse sich auflösen lässt. Aristoteles nennt es die Fabel, und sagt: (Kap. 6 Poetik): »Die Fabel ist der Grund »und gleichsam die Seele des Trauerspieles.«

2. Die Handlung kann aufgelöst werden 1) in die handelnden Personen, 2) in die Ziele, welche von ihnen verfolgt werden, 3) in die Mittel, durch welche diese Verfolgung geschieht und 4) in die Gegner, welche sich dem Unternehmen entgegenstellen. Obgleich die Handlung als Kern der Dichtung gelten kann, so ist sie doch in Bezug auf die Gefühle oder den Inhalt des Schönen nur die Form oder die Erscheinung, in welcher dieser Inhalt sich äussert und geltend macht. Die Gefühle sind in den handelnden Personen verkörpert und insofern ist das Interesse und die Wirkung des Kunstwerkes an diese Personen gebunden; ihr Handeln bildet die Form, ihr Fühlen den Inhalt der Dichtung. Man kann diesen Inhalt, als das Seelische, auch den Charakter der auftretenden Personen nennen. Insofern sind die Charaktere der Inhalt der Dichtung und die Handlung mit ihren Zielen, Mitteln und Gegnern ist nur die Form, welche dazu dient, diesen Inhalt zur sinnlichen Anschauung zu bringen. Selbst die mannichfachste und wunderbarste Handlung vermag deshalb nicht den Mangel des Inhalts, der Gefühle und Charaktere zu ersetzen.

3. Die Personen sind in der Regel Menschen; doch können auch Götter auftreten, entweder allein, wie in der Theogonie von Hesiod oder in Verbindung mit den Menschen, wie bei Homer, Aeschylos, Dante, Tasso und Klopstock. Auch Thiere können als handelnde Personen eingeführt werden, wenn sie, wie in dem »Reinecke Fuchs« und in den Fabeln Aesop's durch Idealisirung mit menschlichen Gefühlen und Fertigkeiten ausgestattet sind.

4. Bei allen grössern Dichtungen tritt eine Mehrheit von Pe sonen auf. Grosse Unternehmen können nur durch das Handeln Viele zur Ausführung kommen. Es tritt dann eine Unterordnung derselbe unter einen Führer ein, die sich sehr mannichfach gestalten kann. In der Iliade ist Agamemnon zwar dieser Führer, aber die übrigen Fürsten helfen nur freiwillig. Im Wallenstein ist dieser der Führer,

die Generale sind ihm aber zum Gehorsam verpflichtet. Im Macbeth ist die Lady Führerin, der Mann folgt ihr, obgleich auch von seiner eignen Leidenschaft getrieben. Im Hamlet dient Laertes dem Könige, aber nur um seiner eignen Rache willen. Im Othello dient Rodrigo den Plänen des Jago, aber ohne es zu wissen. Im Faust dient Mephistopheles dem Faust, aber nur zum Schein. Im Julius Cäsar tritt bei der Verschwörung gegen Cäsar der Führer zurück; das Unternehmen ist mehr das freie Uebereinkommen Mehrerer.

5. Im Epos und in der Tragödie sind die Führer in der Regel Fürsten oder die Höchsten des Adels oder Beamtenstandes. Hegel sagt, dies sei deshalb nöthig, weil diese Personen sich allein frei bewegen können. Allein diese Auffassung hängt mit seiner Ueberschätzung des heroischen Zeitalters zusammen; vielmehr folgt schon aus dem Begriff der erhabenen Dichtung, dass sie ohne Auftreten der Autoritäten sich nicht entwickeln kann und zu diesen Autoritäten gehören die Fürsten und ihre höchsten Vertreter. Aber auch abgesehen hiervon kann ein grosses Unternehmen nicht ohne die Hülfe des Volkes ausgeführt werden, und die Herrschaft über dasselbe steht nur den Fürsten und den Heroen zu.

6. Die Personen werden durch die Beweggründe der Lust oder der Achtung zum Handeln veranlasst. Der Beweggrund ist dem Handeln unentbehrlich; ein Handeln ohne Beweggrund ist unverständlich und gilt als das Zeichen der Verrücktheit. Das Ziel ist der Gegenstand, durch dessen Erreichung die Lust verwirklicht oder das sittliche Gefühl befriedigt werden soll. Im Beweggrund wirkt es als kommende Lust oder kommende sittliche Befriedigung (I. 101). Das Handeln setzt das blos vorgestellte Ziel in das verwirklichte Ziel um; es ist das Mittelglied zwischen Beweggrund und Ziel.

7. Die Beweggründe alles Handelns liegen in den Gefühlen. Alle Gegenstände und Zustände, welche auf die Gefühle keine Wirkung äussern, haben auch keine Wirksamkeit auf den Willen. Ebenso können die blossen Gedanken, ohne Beziehung auf das Gefühl, niemals einen Beweggrund des Willens abgeben; ein Satz, gegen den Kant und Fichte in ihrer Sittenlehre verstossen, indem sie das sittliche Handeln als das definiren, was durch das Denken allein bestimmt werde. Da nun die Gefühle in ihrer Natur und in ihren Arten sich nicht verändern, sondern zum beharrlichen Wesen des Menschen gehören, so sind die Beweggründe, welche das Handeln der Menschen seit dem Beginn der Welt bestimmt haben, immer dieselben geblieben. Immer ist es die Lust in einer der acht, früher dargelegten Arten oder das sittliche Gefühl, die Achtung vor den Ge-

boten der Autoritäten gewesen, welche die Beweggründe zum Handeln des Einzelnen und der Völker abgegeben haben, so lange die Welt steht. Nur in der Stärke dieser Beweggründe, in ihrem Verhältnisse zu einander, zeigt die Geschichte einen Wechsel, aus dem der Wechsel in der Art und Schnelligkeit ihrer Bewegung hervorgegangen ist.

8. Dagegen herrscht in den äusserlichen Zielen des Handelns die grösste Mannichfaltigkeit und eine stete Veränderung im Laufe der Zeit. Bald suchten die Völker und Fürsten das Glück und die Lust oder die Pflicht in dem Kriege, in der Unterjochung fremder Völker; bald in Ausbreitung einer neuen Religion; bald in der Entdeckung fremder Länder und Ausdehnung des Handels; bald in Herstellung neuer Staats- und Gesellschafts-Einrichtungen. Ebenso verschieden sind die Ziele des Einzelnen; dieser strebt nach grossem Grundbesitz, jener nach einer hohen Stellung im Staate; der eine spekulirt an der Börse, der andere forscht nach alten Manuscripten; jene Frau will durch Schönheit und Schmuck in der Gesellschaft glänzen; diese sucht ihr Glück im Hause und in der Erziehung ihrer Kinder.

9. Die bestimmtere Gestaltung dieser Ziele ist durch die allgemeine Weltlage gegeben, in der die Handlung vor sich geht. Der Einfluss der Weltlage auf diese Ziele des Handelns tritt überall hervor. In alten Zeiten waren grausame Kriege das Ziel, die Zerstörung blühender Städte, der Verkauf der Gefangenen in die Sklaverei und Triumphzüge mit der Beute der eroberten Länder; oder die Leitung des Volkes von der Rednerbühne des Marktes herab; oder der Sieg in den olympischen Kampfspielen. Im Mittelalter waren es der treue Dienst als Vasall des Lehnsherrn, die Hoffeste, die Turniere, der Kampf mit den Ungläubigen; oder der zarte Minnedienst bei den Frauen; oder die Vertheidigung der persönlichen Ehre gegen den Beleidiger, mit dem man sich versöhnte, nachdem man auf Leben und Tod mit ihm gefochten hatte. In neuerer Zeit sind es die Künste des Friedens; der Erwerb von Reichthum durch Handel und Spekulation; oder die Erforschung der Polarmeere und des Innern von Afrika; oder die Vertiefung der Wissenschaften und die Entdeckung neuer Gesetze und neuer Maschinen zur Bewältigung der Natur; oder der politische Kampf um die Gestaltung der Formen des Staats und der Gesellschaft; oder das stille häusliche Leben in der Familie und im Genuss der Kunst und Wissenschaft.

10. Indem der Einzelne vermöge der Weltlage, welcher er angehört, bestimmten Stellungen und Kreisen zugewiesen ist, in welche das Volk sich sondert, sind es vorzugsweise die Interessen dieser Kreise,

die er vertritt. Der Soldat verlangt nach Ruhm und sehnt sich nach dem Kriege; der Landmann verlangt nach Kapital und Arbeit, um die Fruchtbarkeit seines Ackers auszunutzen; der Kaufmann will Frieden und Sicherheit, um den Austausch der Güter bis in die fernsten Länder zu vermitteln; der Prediger kämpft gegen die irdischen Gelüste seiner Gemeinde und sucht ihren Blick nach einer höhern Welt zu richten.

11. Indem aber jeder Einzelne nicht blos einem Kreise angehört, sondern nach seiner Geburt, nach seinem Beruf, nach seinen Verbindungen in mehrere Kreise verschlungen ist, gerathen seine Ziele in den Gegensatz mit einander. Der Offizier verlangt nach Krieg; aber als Gatte und Vater ist er an seine Familie gebunden; als Besitzer von Gütern droht der Krieg ihm den Verlust seines Vermögens. Der Geistliche lehrt die Verläugnung des Irdischen, aber er hat eine zahlreiche Familie und die Kinder wollen ernährt und versorgt sein. Der Professor lebt der Wissenschaft; aber er wird zum Volksvertreter gewählt und die politischen Kämpfe reissen ihn von seinen Büchern hinweg.

12. Diesen Gegensätzen allgemeiner Interessen treten die persönlichen der Neigungen und Leidenschaften hinzu. Manchem Soldaten pocht das Herz, sinkt der Muth bei der beginnenden Schlacht. Der reiche Kaufmann sieht seine Spekulationen gelingen, aber sein Ehrgeiz lässt ihn den Gewinn nicht geniessen; er verlangt nach Orden und Titeln und vornehmem Umgang. Die junge Frau ist mit der zärtlichen Liebe ihres Mannes nicht zufrieden; sie will in der Gesellschaft gefeiert, wegen ihrer Talente bewundert sein. Der Kaiser auf dem Throne verlangt auch nach dem Ruhme des Gelehrten; und der grosse Staatsmann, der die Geschicke des Landes bestimmt, will auch Aufsehen erregen durch Leit-Artikel in den Journalen.

13. Diese Ziele des realen Lebens bilden auch die Ziele in der idealen Welt. Der Dichter kann hier wenig durch Komposition hinzuthun. Indem die Ziele auf den Gefühlen ruhen und die Gefühle das Ewige, Unveränderliche sind, kann in diesen Zielen keine Originalität entwickelt werden. Diese Ziele sind aber auch für jede Weltlage so mannichfach, dass sie einen unerschöpflichen Stoff für die Dichtung bieten. Weil diese Ziele entweder die gemeinsamen ganzer Stände oder Klassen des Volkes sind, oder weil die Leidenschaften und Gefühle, welche ihnen zu Grunde liegen, die allgemein menschlichen sind, welche in jeder Brust sich regen, so hat der Dichter an ihnen die Gewähr, dass sein Werk, wenn es ihm gelingt, diesen Inhalt

treffend darzustellen, immer die idealen Mitgefühle seines Volkes erwecken und den Genuss des Schönen gewähren wird.

14. Je grösser diese Ziele der Dichtung sind, je bedeutender die Zahl derer ist, die an Zielen ähnlicher Art in der Wirklichkeit betheiligt sind, je tiefer die Gefühle sind, welche den Beweggrund abgeben, desto bedeutender und ausgedehnter wird die Wirkung der Dichtung sein. Hierauf beruht die grosse Wirksamkeit der sogenannten Volkspoesie. Nicht, weil das Volk die Dichtung selbst geschaffen hat, sondern weil sie einen Stoff behandelt, an dem die Gefühle jedes Einzelnen im Volke lebhaft betheiligt sind, deshalb ist diese Poesie das Gemeingut des Volkes, deshalb lebt sie in jedes Munde und deshalb kann der Stoff von vielen Dichtern aufgenommen und allmählig in eine vollendete Form erhoben werden.

15. Deshalb haben die grossen epischen Dichtungen aller Völker nur die grossen Unternehmen aus ihrer eignen Geschichte und die Thaten der Gottheiten aus ihrer eignen Religion zum Stoff. Bei der Lebendigkeit, mit der das Gefühl eines Jeden durch solchen Stoff erregt wird, ist es diesen Dichtungen möglich in aller Breite, bis hinab zu dem Einfachen und Kleinen die Schilderung der Ereignisse zu bieten. Wenn mit der steigenden Kultur und dem Fortgange der Geschichte dieses Interesse gesunken ist, vermag keine Kunst des Dichters dies zu ersetzen. Deshalb konnte Virgil mit seinem Aeneis nur die vornehme römische Welt ergötzen, aber das römische Volk nicht begeistern. Deshalb kam auch Tasso mit seinem »Befreiten Jerusalem« schon um einige Jahrhunderte zu spät.

16. Es war deshalb ein richtiger Takt, der Göthe, bei Erneuerung der epischen Form in »Hermann und Dorothee«, den Stoff nicht aus der Vorzeit, sondern aus der Gegenwart entnehmen liess. An Stelle der nationalen Interessen eines grossen historischen Unternehmens setzte er die allgemein menschlichen Interessen der Familie und des einfachen bürgerlichen Lebens, welche ebenso lebendig in der Brust jedes Lesers wiederklingen, wie in den Griechen das Vaterlandsgefühl bei den Kämpfen vor Troja. Je mehr eine Dichtung, ein Roman die ausschliesslichen Ziele eines besondern Standes, einer besondern Zeit darstellt, desto geringer wird die Zahl derer, welche dem Werke mit lebhafter Theilnahme folgen können. Deshalb gewähren die Komödien des Aristophanes heute nur dem gelehrten Kunstkenner einen Genuss, während die Komödien des Plautus und Terenz noch jetzt von dem Volk mit Interesse gesehen werden.

17. Das dritte bei der Handlung sind die Mittel zur Erreichung des Ziels. Aus ihnen setzt sich wesentlich die Handlung zu-

sammen. Diese Mittel sind, wie die Ziele, von der allgemeinen Weltlage bedingt, in der die Handlung vor sich geht. Je mehr die Herrschaft des Menschen über die Natur vorgeschritten ist, je mehr die Nationen zu festen Ordnungen und Einrichtungen gekommen sind und es möglich ist, grosse Menschenmassen dauernd für ein Ziel beisammen zu halten, desto schneller und sicherer können die Ziele erreicht werden und desto verwickelter kann der Weg zu ihnen sein. Deshalb nur war es vor 3000 Jahren möglich, Troja mit Hülfe eines hölzernen Pferdes zu erobern; deshalb konnte erst Alexander der Grosse mit seiner mazedonischen Phalanx das Persische Reich stürzen; deshalb war die Eroberung des gelobten Landes für die christlichen Völker im Mittelalter so schwierig, dass Tasso darin den genügenden Stoff für sein Epos fand, während Napoleon I. ganz Syrien so schnell gewann, dass kaum Stoff genug für ein glänzendes Sieges-Bülletin daraus sich ergab.

18. Die Mittel zum Ziele sind theils körperlicher, theils geistiger Art. Um nach New-York zu kommen, muss das Schiff durch Dampf oder Wind getrieben, müssen die Maschine oder die Segel von den Matrosen mit ihren Händen geleitet und gespannt werden; aber daneben muss auch der Kapitain in seinem Kopfe erwägen, wie dem nahenden Sturme am sichersten zu begegnen und wie die Richtung nach dem Kompass und den Sternen zu nehmen ist. Es ist bereits früher dargelegt worden, dass das körperliche Handeln der geringste Theil jeder Dichtung ist. Während im realen Leben der Mensch von der Langsamkeit und Schwerfälligkeit dieser körperlichen Mittel viel zu leiden hat und oft die höchste Geduld nöthig ist, um den Erfolg zu erwarten, befreit sich der Dichter durch Idealisirung von dieser Schwere und Last der Körperlichkeit.

19. Er setzt keine Wunder an ihre Stelle, aber er bietet diese körperlichen Vorgänge nur in kurzen, skizzenhaften Bildern, um desto ausführlicher bei dem geistigen Theile des Handelns, bei dem Denken, Prüfen, Erwägen, Besprechen, Streiten und Sich-Vereinigen zu verweilen. Selbst das Epos macht davon keine Ausnahme. Es giebt zwar die Bilder von Schlachten, von Stürmen, von Kampfspielen, von Opfern und Mahlzeiten in grösserer Ausführlichkeit wie das Drama und das lyrische Gedicht; aber selbst in jenen Bildern tritt das rein Körperliche schnell hinter die Gedanken und Entschlüsse zurück, welche sich dabei entwickeln. Immer ist es die geistige Thätigkeit, welche auch hier den körperlichen Rahmen zu füllen hat.

20. So giebt Homer im ersten Buch der Odyssee in nur sechs

Versen eine Beschreibung von den Schmäusen der Freier; aber sofort heisst es dann:

„Als sodann die Begier nach Trank und Speise gestillt war,
„Da war ihr Sinn auf Tanz und Gesänge gerichtet,“

und Homer giebt dann in Einhundert und Sechzig Versen die Unterredung zwischen Telemachos und Pallas Athene. Dann wird wieder in nur acht Versen das körperliche Fortgehen der Athene und das Herabkommen der Penelope mit ihren Mägden zu dem Sänger geschildert, aber in Fünf und Achtzig Versen folgt dann das Gespräch zwischen Penelope, Telemach und den Freiern. Zum Schluss reichen Neunzehn Verse aus zur Schilderung, wie Telemach zur Nachtruhe in sein Schlafgemach sich zurückzieht.

21. Wegen dieses Ueberwiegens der geistigen Thätigkeit in allen Dichtungen wird das Drama überhaupt erst möglich, da in ihm vom körperlichen Handeln meist nichts geschieht, als Kommen und Gehen. Selbst wo der Dichter in seiner Darstellung Personen aus den niederen, ungebildeten Klassen des Volkes einführt, muss er durch Idealisirung ihr Denken und Reden so verstärken, dass der Rahmen des körperlichen Handelns davon ausgefüllt wird. Deshalb halten die Schäfer und Schäferinnen in den Idyllen lange zierliche Gespräche und deshalb zeigen in Auerbach's Dorfgeschichten selbst die schwäbischen Bauern eine Fülle von Gedanken und Betrachtungen, die man in der Wirklichkeit vergeblich bei ihnen suchen wird.

22. Bei entfernten und schwer zu erreichenden Zielen zerfällt die Handlung in mehrere selbstständige Theile, die, wenngleich sie sämmtlich als Mittel dem Hauptziele dienen, doch in sich selbst wieder in untergeordnete Ziele und Mittel sich spalten. Odysseus hat als Hauptziel die Rückkehr nach Ithaka; allein sie zertheilt sich in viele einzelne Unternehmen; um von Ogygia fortzukommen, baut er sich ein Floss; nach seinem Schiffbruch ist sein Ziel, sein Leben zu retten; als er die Insel der Phäaken erreicht, ist sein Ziel, die Gastfreundschaft des Königs zu gewinnen, und erst von dort führt ihn die Fahrt nach der Heimath.

23. Wenn eine Handlung in dieser Weise in eine Reihe von einzelnen Thaten zerfällt, welche die Dichtung aufnehmen soll, so müssen diese Einzelheiten selbst wieder für sich ein Seelenvolles sein So bietet jede dieser Thaten des Odysseus, wenn sie auch ganz fü sich betrachtet wird, ein Unternehmen, was von lebhaften Gefühler getragen wird und sich in allen seinen Theilen als seelenvoll erweiset Dagegen würde die Rückkehr eines Kaufmanns aus Amerika zu seine Frau nach Europa ihrem Ziele nach wohl auch ein Seelenvolles sein

allein der gewöhnliche Verlauf einer solchen Reise würde durchaus nicht in der Weise der Odyssee behandelt werden können; weder das Einpacken der Sachen in die Koffer, noch das Besteigen des Schiffes, noch die täglichen Mahlzeiten während der Ueberfahrt würden ein Seelenvolles bieten, was von dem Dichter benutzt werden könnte. Das seelenvolle Endziel allein reicht deshalb nicht zu, um die einzelnen vermittelnden Ereignisse zu einem Seelenvollen zu erheben.

24. Der vierte Bestandtheil der Handlung sind die Gegner; sie sind jeder Handlung unentbehrlich, wenn sie nicht zu einem blossen Stimmungsbild herabsinken soll. Aus dem Gegner erwächst der Kampf, durch welchen erst die Handlung das tiefere Interesse erweckt; erst durch den Widerstand wird der Handelnde zur Entwicklung seiner ganzen Kraft und damit zur vollen Darstellung seiner Gefühle und seines Charakters genöthigt.

25. Die Gegner sind entweder Naturkräfte oder lebendige Personen oder widersprechende Beweggründe und Gefühle innerhalb der Seele des Handelnden selbst. Zu den Gegnern der ersten Art gehört z. B. die Pest unter den Achäern in der Ilias; die Stürme und Schiffbrüche, die fremden Länder und der Mangel an Nahrungsmitteln, mit denen der Held in der Odyssee zu kämpfen hat; der schwere Uebergang über die Donau und der Zug nach Ungarn in den Nibelungen. Diese Kämpfe mit der Natur haben nur in dem Epos und Roman ihre passende Stelle.

26. In der Tragödie haben sie nur eine untergeordnete Bedeutung, weil die Gedrängtheit der Darstellung hier die breite Schilderung, welche solche Kämpfe fordern, nicht gestattet und weil die tiefere Wirkung, wie sie die Tragödie verlangt, nur durch Kämpfe lebendiger Personen erreicht werden kann. Dagegen haben diese Kämpfe mit der Natur in der Komödie wieder ihren richtigen Platz, weil hier nur ein verkehrtes Handeln nothwendig ist, was sich von jeden tieferen und heftigeren Gefühlen fern zu halten hat. Shakespeare verlegt deshalb den Schauplatz seiner Komödien in die Dunkelheit, in den Wald, in fremde Inseln, wo die natürlichen, dem Handelnden aber unbekannten Verhältnisse seine Anstrengungen in das Gegentheil verkehren.

27. Viel bedeutsamer und tiefer sind die Kämpfe, wo die Gegner Menschen oder menschenähnliche Wesen sind. Indem hier auf beiden Seiten Personen auftreten, welche, von den Gefühlen bestimmt, ihre eigenen Ziele verfolgen und dabei in den Gegensatz gerathen, ist die Fülle des Inhalts der Dichtung verdoppelt. Der Zuschauer wird unwillkürlich getrieben, für eine der kämpfenden Partheien sich zu

entscheiden und seine idealen Mitgefühle steigen damit zu dem höchstmöglichen Grad. Deshalb kann, wie erwähnt, die Tragödie sich nur aus diesen Kämpfen entwickeln und deshalb müssen selbst epische Dichtungen, wie die »Odyssee,« der »rasende Roland« und der »Oberon,« die viel Naturkämpfe einführen, dennoch ihren Hauptinhalt aus diesen Kämpfen der Menschen mit einander entnehmen.

28. Der Kampf darf kein willkürlicher sein; er muss seinen Ursprung aus den Gegensätzen nehmen, die unter den Menschen bestehen. Auch hier ist die allgemeine Weltlage der Boden, aus dem die wichtigsten dieser Gegensätze entspriessen. Schon die individuellen Neigungen und Leidenschaften können in Gegensatz gerathen. Es können sich Zwei in dasselbe Mädchen verlieben; der Streit des Agamemnon und Achilles um die Briseis ist rein individuell; ebenso der Hass des Shylock gegen Antonio; ebenso der Neid des Jago gegen Othello; ebenso der Kampf der beiden Brüder Moor um das väterliche Erbe.

29. Viel tiefer und grossartiger wird aber der Kampf, wenn die Interessen der gesellschaftlichen und staatlichen Kreise in Gegensatz gerathen und die Streitenden erfüllen. Es entstehen dann die Kollisionen der sittlichen Mächte, wie sie früher (I. 147) näher bezeichnet und in Beispielen dargelegt worden sind. Es sind dies entweder die Kämpfe der Autoritäten, die Kämpfe der Völker, der Fürsten, der Gewalten der Kirche oder es sind die Kollisionen der sittlichen Gebote, welche in kämpfenden Persönlichkeiten ihren Gegensatz zu Tage bringen.

30. So kämpfen in der Ilias die Griechen mit den Asiaten; in dem befreiten Jerusalem die Christen mit den Sarazenen und Heiden; in Shakespeare's Antonius und Kleopatra, in Julius Cäsar, im Koriolan, in Schillers Jungfrau von Orleans und Wilhelm Tell kämpfen die Völker und ihre Führer gegeneinander. Dagegen kämpft in den Choephoren des Aeschylos das Gebot der Rache des Vatermordes mit dem Gebot der Liebe zur Mutter; in der Antigone die Pflicht der Familie mit der Pflicht gegen den Staat; in den Bakchen des Euripides die alte Religion mit der neuen; im Egmont die Pflicht gegen den Herrscher mit der Pflicht gegen das Volk; im Hamlet die Pflicht der Rac[he] mit der Pflicht der Vorsicht und Mutterliebe.

31. Indem hier die Kämpfe aus den persönlichen, mehr dem Z[u]fall angehörenden Gegensätzen Einzelner ganz herausgehoben sin[d], nehmen diese Kämpfe den Charakter der Nothwendigkeit und Unve[r]meidlichkeit an. Ebenso sind die Interessen, um die es sich dab[ei] handelt, nicht die Interessen Einzelner, sondern die höheren gan[z]

Stände, Klassen, Religionen, Völker und Fürsten; jeder Leser ist schon in der realen Welt in diese Interessen verwickelt und so ergreift ihn die bildliche Darstellung derselben ungleich mächtiger.

32. Indem die Tragödie, als das Bild des Unterganges des Erhabenen, wesentlich diese Kollisionen der Autoritäten und allgemeinen Interessen zu ihrem Stoff hat, ergreift sie tiefer als das Schauspiel, selbst wenn dies eben so traurig endet wie jene. Das Schauspiel hat es nicht mit dem Erhabenen zu thun, sondern mit den Kollisionen der einfachen Menschen und ihrer gewöhnlichen Leidenschaften. Hier fehlt sowohl die Nothwendigkeit wie die umfassende Bedeutung, wie sie die Stoffe der Tragödie besitzen.

33. Bei der dritten Form des Kampfes hat der Handelnde seinen Gegner in seiner eignen Brust. Die Kollision kann entspringen aus dem Gegensatz von sittlichen Gefühlen mit Lustgefühlen oder aus Gegensätzen innerhalb jeder Art dieser Gefühle für sich. Diese Form des Kampfes ist bei der Gediegenheit der antiken Welt in den alten Dichtungen nur selten und vorübergehend zu finden; erst innerhalb der romanischen und germanischen Völker hat er sich mit der Vertiefung der Individualität entwickelt. Hamlet, Faust, Clavigo, Wallenstein gehören hierher. Innerhalb der Komödie gehören alle komischen Charaktere hierher, von denen Beispiele früher (II. 50) gegeben worden sind.

34. Die Wirkung der Kämpfe in dieser dritten Form ist innerhalb des Romans und der Tragödie von gleicher Stärke, wie bei der zweiten Form. Es sind entweder die gleichen Kollisionen allgemeiner Pflichten oder die Leidenschaften erheben sich in das Erhabene und erfassen so den Leser mit gleicher Gewalt. Indem der Kampf innerhalb einer Seele sich erhebt, ist er frei von den Aeusserlichkeiten, welche den Kämpfen der zweiten Form noch anhaften; er bewegt sich rein in dem Denken und Wollen; er schliesst deshalb die innersten Tiefen des Gemüths auf und die Dichtung mit solchem Stoff erreicht auf den gebildeten Leser eine Wirkung, mit der keine andre Form sich messen kann. Deshalb sind Faust und Hamlet Kleinode, die jeder im Tiefsten seines Herzens bewahrt.

35. Um dem Kampfe seine volle Wirksamkeit zu verschaffen, darf der Gegner weder zu schwach, noch zu überlegen sein. In beiden Fällen würde der Kampf zu keiner Bedeutung gelangen, weil die Uebermacht des einen Theils die Vergeblichkeit des Widerstandes sofort erkennen und das Interesse an dem Kampf erkalten liesse. Es ist deshalb für den Dichter bedenklich, die Menschen in den Kampf mit den Göttern zu bringen. Bei Homer ist dies zwar geschehen; allein

er stellt das Gleichgewicht dadurch wieder her, dass er jedem der kämpfenden Helden einen Gott zum Beistande giebt. Pallas und Juno kämpfen für die Achäer; Venus für die Troer; Poseidon bekämpft den Odysseus und Pallas beschützt ihn.

36. Innerhalb der christlichen Welt treten die Zauberer, die Riesen, der Teufel an die Stelle der helfenden oder verfolgenden Gottheiten. Die Dichter haben hier von demselben Mittel Gebrauch gemacht; jeder der Helden hat bei Ariost seinen höhern Beschützer oder seine gütige Fee. Bei dem Teufel ist das Gleichgewicht dadurch hergestellt, dass der Mensch an dem Gebet und an den heiligen Ceremonien ein Mittel besitzt, dem selbst der Teufel weichen muss. Damit schützt sich Gretchen gegen Mephistopheles, während der tiefgelehrte Faust ihm verfällt.

37. In der Person Jesu sind nach der christlichen Lehre zwei Naturen vereinigt; eine göttliche und eine menschliche; nach dem Evangelium kommen diese vielfach in Widerstreit und es entwickeln sich daraus die schweren Prüfungen des Erlösers. Innerhalb der religiösen Lehre nimmt der Gläubige dies ohne weitere Untersuchung mit Ehrfurcht auf; allein wenn die Dichtung diesen Stoff in ihre Werke übernimmt und, wie in der Messiade von Klopstock, diese Kollisionen weiter zu entwickeln und reicher zu gestalten versucht, so tritt die Ungleichheit beider Naturen unaufhaltsam hervor und die Schilderung dieser innern Kämpfe und Versuchungen verliert ihre Wirkung; der Leser kann, über das Gebiet der Religionsquellen hinaus, den Ernst und die Schwierigkeit eines solchen Kampfes nicht verstehen und nicht mitempfinden.

38. Eine andere Art des Widerstandes ist bei solchen Kämpfen Schwächerer gegen die Gottheiten dann möglich, wenn jene ihr Aeusseres Preis geben und sich trotzig in ihr Inneres zurückziehen, wo selbst die Gottheit sie schwer erreichen kann. Solcher Kampf hat dann die Wirkung des Erhabenen in hohem Grade. Dahin gehört der Prometheus des Aeschylos, der in seinem Trotz gegen Zeus bei den härtesten Qualen unbeugsam bleibt; selbst dann, als Zeus ihn am Schluss in den Tartarus schleudert. Eine ähnliche Unbeugsamkeit des Willens wird in einzelnen Dichtungen dem Teufel Gott gegenü beigelegt und damit das Gleiche erreicht.

39. Auch das Fatum ist eine solche erhabene und unüberwi liche Macht, der selbst die Götter nicht widerstehen können. I Kämpfe mit dem Fatum würden deshalb kein Stoff für die Dichtu sein, wenn es, ähnlich wie die Götter, mit seiner Macht und sein Rathschluss gleich im Beginn offen hervorträte. Soll das Fatum

den Kampf eintreten, so muss dies in verhüllter Weise geschehen; es muss durch Menschen vertreten werden und nur allmählig und gegen das Ende darf es sich herausstellen, dass das Fatum, als der wahre Gegner, den Ausgang bestimmt hat. Diese Regel wird von Sophokles in seinen Tragödien des Oedypus und der Antigone mit grossem Geschick innegehalten, während Aeschylos in seiner Orestie das Fatum, was in beiden Stoffen das wahrhaft Entscheidende ist, zu offen und zu schnell hervortreten lässt. Deshalb verlieren auch die modernen Schicksalstragödien das Interesse; es wird zu schnell verrathen, dass das Schicksal es einmal so will und man sieht nur mit unbehaglichem Gefühl, wie der Held sich vergeblich im Kampfe dagegen abmartert.

40. Oft erwachsen die Gegner erst nach erreichtem Ziele. So hat der König in Hamlet bereits den Thron bestiegen und die Mutter des Ermordeten geheirathet, als ihm in Hamlet ein Gegner entsteht; es handelt sich für den König nicht mehr um die Erreichung des Zieles, sondern um dessen Vertheidigung. So hat im Othello dieser durch die Trauung mit der Desdemona und durch den Auftrag zu dem Feldzug gegen die Türken sein Ziel erreicht; die Handlung des Stücks bewegt sich von da ab nur um die Bewahrung des Erreichten. Aehnlich ist es im Lear; im Julius Caesar; auch in den »Räubern« hat Franz Moor sein Ziel schon im dritten Akt erreicht. Das Interesse des Kampfes wird indess durch diese Umstände nicht geschwächt; der Zuschauer folgt mit gleich lebhaftem Gefühl der Vertheidigung des Gewonnenen, wie dem Erkämpfen des erst zu Gewinnenden.

41. Eine besondere Art dieser Vertheidigung des Erworbenen entwickelt sich dann, wenn die Leidenschaft ein Ziel errungen hat, was in seiner Natur den festen Verhältnissen der Weltlage widerspricht. Es tritt dann kein einzelner, gleich mächtiger Gegner auf, sondern die Kräfte und der Muth des Helden werden durch unzählige kleine aber immer wiederkehrende Nadelstiche erschöpft. Diese Form ist als Kollision der Leidenschaft mit der Sittlichkeit von besonders erhebender Wirkung, weil sie die stille aber unerschütterliche Grösse der sittlichen Mächte auf eine überraschende und doch durchaus natürliche Weise zur Anschauung bringt.

42. Man kann dahin die Kollisionen im Lear rechnen; sein Ziel, was ihm die Leidenschaft diktirt, ist gleich im Anfang erreicht; allein das Falsche seines Planes tritt nun mit jedem Schritt, den er thut, um die neue Lage zu geniessen, hervor; überall stösst er auf Widerstand; sowohl bei den Dienern, wie bei den Herren, bei seinen Töchtern, wie bei Fremden, bis er endlich erschöpft von dieser ewigen Qual selbst zu Grunde geht. Auch Macbeth und Romeo haben

eine ähnliche Anlage der Fabel. Indess ist erst die Festigkeit der modernen Verhältnisse vorzugsweise die für diese Kollision geeignete Weltlage, und der Roman die beste Form dafür. In Freitag's »Verlorner Handschrift« ist der interessanteste Theil der, wo die im Ganzen übereilte Ehe des Professors mit einem Naturkinde durch den Gegensatz der Bildung beider und durch die Verhältnisse einer Universitätsstadt in hohe Gefahr kommt. Ein tragischer Schluss würde deshalb dieser Anlage mehr entsprochen haben.

### c) Anfang, Mitte und Ende.

1. Das Handlungsbild hat einen zeitlichen Verlauf und somit einen Anfang, eine Mitte und ein Ende; das Epos wird deshalb in verschiedene Gesänge und das Drama in verschiedene Akte eingetheilt. Diese Eintheilung ist nicht blos eine äusserliche, sondern hängt mit den inneren Bedingungen des Handlungsbildes zusammen. Aristoteles sagt (Poetik, Kap. 7): »Der Anfang ist, was nicht noth»wendig aus einem Andern fliesst, von welchem aber etwas Anderes »durch eine natürliche Folge entspringt oder entspringen kann.« Man kann dies zugeben, aber die Hauptfrage ist hier: Weshalb fliesst Etwas nicht aus einem Andern, und weshalb eignet es sich deshalb zu dem Anfang? Dies ist hier der eigentliche Punkt und hierfür bleibt Aristoteles die Antwort, wie so oft, schuldig. An sich sind die Dinge in der realen Welt in einem ewigen Flusse; alles hat eine Ursache und eine Wirkung; ein Anfang in dem Sinne des Aristoteles wäre danach unmöglich.

2. Allein gegenüber dem Einzelnen, was nur ein Glied in der unendlichen Kette der Ursachen und Wirkungen ist, steht das Allgemeine; stehen jene festen, in dem Einzelnen immer wiederkehrenden Gattungen, Gestaltungen und Bildungen der Natur und des Lebens, welche den allgemeinen Weltszustand ausmachen. Wenngleich auch dieser Weltszustand einer allmähligen Veränderung unterliegt, so geschieht dies doch im Vergleich zur Dauer eines Unternehmens, einer Handlung so langsam, dass er für diese als beharrlich gelten muss. Jeder Anfang mithin, der sich nur als ein Exemplar dieser allgemeinen Gestaltungen giebt, ist damit in Wahrheit kein Anfa[ng.] Der Zuschauer frägt nicht: woraus hat der Staat, die [Fa]milie, die Ehe, der Ackerbau, die Seefahrt begonnen; woher hat d[er] Mensch, oder das Pferd, oder der Eichbaum als Exemplar sei[ner] Gattung den Anfang; alle diese Gestaltungen gelten ihm als das [Be]harrliche, Unveränderliche, was weder beginnt, noch endet.

3. Wenn deshalb die Dichtung mit der Darstellung eines E

zelnen aus diesen Gestalten und Gattungen beginnt, so ist dies kein Anfang, der einer Ableitung bedarf. Das Einzelne stellt hier nur das Dasein des Allgemeinen dar, es tritt nur als Verkörperung dieses Allgemeinen, immer Beharrenden auf. Deshalb verlangt kein Hörer die Begründung eines solchen Anfanges. Dasselbe gilt von den Kollisionen und Gegensätzen, in denen diese Gattungen und Gestaltungen zu einander stehen. Indem der Anfang nur eine Vereinzelung solcher beharrenden oder immer wiederkehrenden Bildungen der allgemeinen Weltlage ist, wird das erreicht, was Aristoteles verlangt.

4. Deshalb bedarf es keiner Begründung, dass Macbeth auftritt und nach der Krone strebt; dass Lear ein König ist und sein Reich unter seine Kinder theilt; dass der Graf Moor zwei Söhne hat, von denen der eine auf der Universität ist; dass Louise Miller in den Sohn des Präsidenten verliebt ist; dass der Prinz die Emilia Galotti zu gewinnen sucht. Alles dies sind Situationen und Verhältnisse, welche das Dauernde, immer Wiederkehrende in der vom Dichter vorgeführten Weltlage bilden, es sind Zustände beharrlicher Natur, die immer bestehen und keiner Ableitung von einem Andern bedürfen.

5. Ein anderes Hülfsmittel für den Anfang bietet das allgemeine Bekanntsein des religiösen Stoffes, der grossen geschichtlichen Begebenheiten eines Landes, der Sagen aus der vorgeschichtlichen Zeit eines Volkes. Die Ereignisse in solchem Stoffe haben allerdings einen Zusammenhang mit frühern und können ohne diesen nicht verstanden werden; allein da dieser Zusammenhang allgemein bekannt ist, so kann der Dichter getrost ein Glied aus dieser Kette herausgreifen und damit beginnen; die vorgehenden und erklärenden Bedingungen sind den Zuhörern von anderwärts bekannt.

6. Auf dieser Bedingung ruht der Anfang aller antiken epischen und tragischen Dichtungen. Homer konnte deshalb seine Iliade sofort mit dem Streit zwischen Agamemnon und Achill beginnen, obgleich für einen Nicht-Griechen solcher Anfang unverständlich war. Ebenso konnte Aeschylos sofort mit der Rückkehr des Agamemnon nach Argos beginnen; obgleich diese und der Fortgang der Handlung nur durch Umstände und Vorgänge verständlich ist, die der Dichter nicht erwähnt, aber deren Kenntniss er sicher bei seinem Volke voraussetzen konnte. Aehnliches gilt für die epischen Dichtungen des Mittelalters und für viele modernen Dramen, wie für Götz, Egmont, Wallenstein, Tell u. s. w.

7. Im Allgemeinen hat sich daher der Anfang nur mit der bestimmteren Darstellung jener Situationen und Personen zu befassen, aus denen die Handlung hervorgehen soll. Die Aufgabe des Dichters ist hier diesen Anfang *selbst schon in Lebendigkeit*, d. h. er-

füllt von Gefühlen vorzuführen und nicht mit blossen Auseinandersetzungen und Beschreibungen der Verhältnisse und Personen zu beginnen. Homer ist hier das Muster; allerdings kam ihm das allgemeine Bekanntsein seines Stoffes dabei zu Hülfe. Im Drama beginnt der Dichter deshalb oft mit Nebenpersonen, um durch sie die Weltlage und die Situation zu begründen.

8. So Aeschylos in seinem Agamemnon mit dem Wächter auf dem Pallast in Argos. Obgleich dessen Monolog nur von seinen eignen Gefühlen handelt, wird doch zugleich die Situation darin genügend dargelegt. Ebenso Euripides in dem Backchenfest; hier tritt Dionysos auf und vermittelt die Kenntniss der Situation. Dasselbe gilt von Romeo und Julie, von Hamlet, von Egmont, von Götz. Indem in diesen Dramen zuerst Nebenpersonen auftreten, erkennt der Zuschauer aus ihnen die Weltlage und die Situation, aber indem diese Nebenpersonen dabei schon in Handlungen und Verwickelungen und von Gefühlen erfüllt, eingeführt worden, bilden sie bereits einen schönen Bestandtheil des Kunstwerks. Da sie aber Nebenpersonen sind, vermag der Dichter sie wieder fallen zu lassen.

9. Mangelhaft ist dagegen der Prolog in den Komödien des Aristophanes, des Plautus und Terenz, wo gleichsam der Autor selbst die Auseinandersetzung der Situation übernimmt und dem Publikum kund thut, was kommen wird, anstatt dass die Handlung sich selbst erklären soll. Ein anderer Mangel des Anfanges ist es, wenn der Dichter meint, mit der Geburt und Kindheit seines Helden beginnen zu müssen, obgleich die wahre Handlung erst später anhebt. Die englischen und deutschen Romane aus dem vorigen Jahrhundert leiden an diesem Fehler. Ein ähnlicher Mangel ist die zu breite einleitende Beschreibung der Aeusserlichkeiten, der Gegend, der Wohnung, der Kleidung, wie sie in Walter Scott's und Cooper's Romanen sich findet. Später ist man in das andere Extrem gerathen, dadurch dass der Dichter den Leser mitten in die Situation und Handlung hineinwirft und dieser nun allmählig errathen muss, welche Weltlage und welche Verhältnisse der Handlung zu Grunde liegen.

10. Die Mitte definirt Aristoteles: »als eine Folge des Vor»hergehenden und eine Ursache des Nachfolgenden.« Auch solle »die »Mitte eine angemessene Grösse haben, so dass man die Länge de »Fabel im Gedächtniss behalten könne« (Poetik, Kap. 7). Auch hie ist Aristoteles bei dem Aeusserlichen stehen geblieben. Während de Anfang nur die Weltlage und die bestimmten Personen und deren S tuationen bietet, von denen die Handlung und die Kollision ausgehe soll, enthält die Mitte der Dichtung diese Handlung selbst bis au deren Abschluss oder Ende. In diese Mitte fallen deshalb alle die ein

zelnen Thaten, welche als Mittel zu dem gestellten Ziele dienen; alle Unternehmen der Gegner, wodurch jene gehemmt werden sollen; ebenso die Hemmnisse der Natur und die innern Kämpfe der Führer.

11. Wenn ein Drama in fünf Akte sich theilt, so enthält der erste den Anfang, die Exposition; der letzte das Ende; die drei andern die Mitte, die Handlung und den Kampf. Indess wird dies nicht streng eingehalten; Shakespeare lässt oft die Handlung schon in dem ersten Akt beginnen. Je mehr die Handlung den bekannten geschichtlichen Begebenheiten entnommen ist; oder je mehr sie die Weltlage der Gegenwart zur Grundlage nimmt, desto schneller kann der Dichter zur Handlung übergehen.

12. Indem die Mitte von der Handlung ausgefüllt ist, muss hier auf die frühere Entwicklung des Begriffs der Handlung verwiesen werden. Eigenthümlich ist dieser Mitte, dass sie für die Dichtung keine natürliche Gränze setzt. Die Handlung kann in eine unbeschränkte Zahl einzelner Thaten und Unternehmen zerfallen, welche alle auf dasselbe Ziel gerichtet sind; die Hemmnisse der Gegner können ohne Ende fortgehen; in der Natur der Handlung ist durchaus keine Schranke dafür gesetzt. Deshalb hat auch Aristoteles nur auf die ganz äusserliche verwiesen, dass das Gedächtniss die Fabel fassen könne. Aber auch diese Schranke ist so gut, wie keine; das Epos hält sie nicht inne, wenn man das Einzelne und die Episoden mit zur Fabel rechnet.

13. Und in der That bestehen hier auch nur äussere Schranken. Die Handlung und der Kampf könnte in der Iliade sehr wohl noch zwölf Gesänge weiter fortgehen, ohne dass die Anlage des Ganzen dadurch verletzt würde. Ebenso könnte Odysseus noch mehr Abenteuer erleben, ehe er Ithaka erreichte; wenn diese nur sonst interessant wären, würde der Leser gern ihm folgen. Dasselbe gilt für alle epischen Dichtungen, einschliesslich der Romane, und es erklärt sich daraus, wie auch die besten Romane in Bezug auf ihre Länge die grössten Verschiedenheiten aufweisen.

14. Auch im Drama zeigen sich diese Verschiedenheiten. Man hat Dramen von einem Akt bis sechs Akten, von der Dauer einer Viertelstunde bis zur Dauer von vier bis fünf Stunden; in den Trilogien hat man selbst diese Schranke durchbrochen und es zeigt sich damit, dass sie eine rein äusserliche ist. Die Wissenschaft hat hier keine andere Regel, als dass der Reichthum des Stoffes mit der äussern Grösse der Dichtung in dem angemessenen Verhältniss stehe. Die Form darf für den Inhalt nicht zu knapp zugemessen sein, wie z. B. in der Novelle von Ziegler »Der Bettler von Rom«; noch darf die Schilderung sich in das Nebensächliche und Prosaische ausdehnen,

nur um eine bestimmte Grösse zu erreichen. Der letzte Fehler ist häufiger, als der erste; namentlich im Roman, dessen Formlosigkeit selbst Gutzkow in dieses Uebermaass hat gerathen lassen.

15. In Bezug auf die Mitte besteht ein grosser Unterschied zwischen der antiken und modernen Tragödie. Die Handlung, der Kampf ist in jener durchgängig einfacher; der unerwarteten Gegner, Hemmnisse, Zwischenfälle sind viel weniger, und deshalb ist auch die Zahl der handelnden Personen kleiner, als in der modernen Tragödie. Im Agamemnon von Aeschylos besteht die Handlung einfach in der Ankunft des Agamemnon und dessen Ermordung durch seine Gattin und ihren Buhlen; beide begegnen in der Vollführung ihres Vorhabens nicht dem geringsten Hinderniss. Ebenso vollführt Orest in den Choephoren die Rache an seiner Mutter und Aegisteus ohne alle Hindernisse, und eine ähnliche Einfachheit geht durch alle antiken Tragödien; während die moderne Tragödie einen reichen Inhalt an Zwischenfällen, Gegnern, Hemmungen enthält und die Zahl der handelnden Personen deshalb viel grösser wird. Man hat jene Einfachheit als das Höhere, als das wahrhaft Klassische geltend gemacht; allein unter sonst gleichen Bedingungen steht die moderne Tragödie höher, weil die Stärke und Tiefe der Charaktere und Gefühle und die Fülle der Individualität nur in einem längern, mannichfachern und schwierigern Kampfe sich erkennbar machen kann.

16. Das Ende soll nach Aristoteles »die nothwendige oder »wahrscheinliche Folge des Vorhergenden sein und Nichts mehr nach »sich fordern« (Poetik, Kap. 7). Die erste Bedingung bezieht sich auf die Einheit des Kunstwerkes und wird später zur Betrachtung kommen; das andre Merkmal hat denselben Mangel wie die Definition des Anfanges. Weshalb fordert das Ende nichts nach sich? Dieses ist diese Frage! Der vollständige Begriff des Endes wird erst bei der Erörterung der Lösung zur Untersuchung kommen; diese Lösung kann man das innere Ende nennen, während hier es sich blos um das äusserliche Ende handelt.

17. Wenn das vorgestellte Ziel durch die Lust oder sittliche Befriedigung, welche es in Aussicht stellt, die Handlung beginnen macht, so ist das erreichte Ziel das natürliche Ende der Dichtung, welche ein Handlungsbild bietet. Deshalb schliessen die Romane und Lustspiele mit der Heirath des Liebespaares, welche als das Ziel im ganzen Verlauf der Dichtung vorschwebt. Deshalb schliesst die Odyssee mit dem ersehnten Ziel des Odysseus, mit seiner Rückkehr und mit der Bestrafung der Freier; deshalb schliesst Tasso sein Epos mit der Eroberung Jerusalems, dem Ziele der Kreuzfahrer; deshalb schliesst

der II. Theil der Nibelungen mit dem Untergange Hagen's, dem Ziele der Chrimhilde. Deshalb schliesst Maria Stuart mit deren Hinrichtung, dem Ziele der Elisabeth; ebenso die Jungfrau von Orleans mit der Befreiung Frankreichs, dem Ziele der Johanna.

18. Allein in vielen Dichtungen, namentlich in den Tragödien wird das Ziel, was die Personen in Bewegung setzt, nicht erreicht. Weder Fiesko, noch Wallenstein, weder Götz noch Faust, weder Lear noch Brutus erreichen ihren Zweck, auf dessen Verwirklichung die ganze Handlung gerichtet ist. Weshalb geht hier die Dichtung dennoch zu Ende? Das Ende folgt hier aus dem Ende oder dem Untergange der handelnden Personen; deren Kräfte sind in dem Kampfe erschöpft und indem neue Personen der Einheit wegen nicht auftreten können, wie in der realen Geschichte geschieht, muss das Ende für die Dichtung eintreten, womit nicht ausgeschlossen ist, dass die Lösung daneben ihre besondere Begründung erfordert.

19. Es ist auch nicht nöthig, dass die Hauptpersonen sämmtlich durch Tod untergehen. Im Oedipus von Sophokles stirbt nur Jokaste; Oedipus nimmt sich bloss durch Blendung das Augenlicht. In der Antigone sterben nur Hämon und Antigone; in der Medea von Euripides Niemand; im Wallenstein nur dieser, nicht Buttler; in der Maria Stuart nur diese, nicht auch die Elisabeth, obgleich diese Ueberlebenden nicht minder zu den kämpfenden Hauptpersonen gehören. Es genügt, dass nur die Besiegten untergehen; ja es genügt schon ein solcher Zustand, der ihnen den weitern Kampf unmöglich macht; schon dies gilt als Untergang des Erhabenen. Stärker und ergreifender bleibt indess der volle Untergang durch den Tod; jedes andere Ende schadet leicht der Erhabenheit und Grösse der kämpfenden Autoritäten. Der Untergang durch Tod wird daher von allen grossen Dichtern als Regel festgehalten. Völlig ungeeignet ist ein Ende der Tragödie durch die moralische Besserung des Helden, weil das Erhabene über dem Sittlichen steht. Nur in dem Schauspiel und im bürgerlichen Roman, wo das Einfach-Schöne der Stoff ist, kann ein sittliche Besserung die Handlung und den Kampf ohne Nachtheil für die Schönheit enden.

20. Das Komische hat sein natürliches Ende an der Aufdeckung des verkehrten Handelns, so dass die komische Person es selbst erkennt. Da indess das Komische mehr elementarer Natur ist, so bedarf es eines einfach-schönen Handlungsbildes als Unterlage, dem es sich in dessen einzelnen Theilen anzufügen vermag. Das Ende der Komödien ist deshalb von gleicher Natur, wie bei dem einfachschönen Handlungsbilde.

## 2. Das Handlungsbild in den bildenden Künsten.

1. Da die Garten-, Bau- und Ton-Kunst nur Stimmungsbilder bieten können, so bleiben für die Handlungsbilder neben der Dichtkunst nur die Plastik und die Malerei. So weit die Plastik ein lebendiges Material benutzt, steht sie in Darstellung des Handlungsbildes der Dichtkunst näher als die Plastik mit todtem Material. Die Pantomime und das Ballet folgen im Allgemeinen den bei der Dichtkunst entwickelten Regeln; da aber ihre Mittel viel beschränkter sind, so haben sich ihre Handlungsbilder einfacher zu halten, um verständlich zu bleiben. Die Ziele der Handlung müssen näher liegen, die Mittel müssen gerader auf das Ziel hinführen.

2. Während die Dichtung sich wesentlich in der Darstellung des innern Wissens und Wollens der handelnden Personen bewegt und das Sprechen der Personen deshalb bei ihr das körperliche Handeln weit überwiegt, kann die Pantomime und das Ballet nur das letztere benutzen. Sie haben deshalb solche Stoffe zu wählen, in welchen der körperliche Vorgang schon an sich eine grössere Bedeutung hat. Ebenso haben sie sich von Situationen des Nachdenkens, des verständigen Sprechens und Streitens fern zu halten und bei denen zu bleiben, wo das Gefühl lebendiger ist und zu körperlichen Geberden, Bewegungen und Handlungen treibt. Vermöge ihrer plastischen Natur lieben die Pantomime und das Ballet die Handlung durch Stimmungsbilder zu unterbrechen, in welchen ihre besondere Mittel der Gruppirung und der idealisirten Tanzbewegung zu voller Entfaltung kommen können. Deshalb ist auch die Zahl der, als Einzelne oder im Chor mitwirkenden Personen hier weit grösser, als im Drama.

3. Die Plastik mit todtem Material und die Malerei können von dem zeitlichen Verlauf einer Handlung nur einen Moment sinnlich darstellen. Dies würde sie von dem Handlungsbilde ganz ausschliessen, wenn nicht, wie früher (I. 207.) gezeigt worden, diese sinnliche Darstellung eines Momentes eine versinnlichende Wirkung auf das Vor und Nach dieses Momentes in der Seele des Zuschauers ausübte, so dass der zeitliche Verlauf selbst ihm innerlich nunmehr in den Gestalten, in den Kleidungen, in den Waffen und in der Umgebung vorschwebt, wie das Gemälde sie für den gewählten Moment sinnlich bietet. Dadurch allein wird die Handlung als solche versinnlicht und dadurch allein sind diese Künste fähig, Handlungsbilder darzustellen.

4. Das nothwendige Erforderniss hierzu ist aber die Kenntniss der Handlung Seitens des Beschauers. Diese Kenntniss muss er vor

dem Sehen des Bildes bereits haben und zu dem Bilde mitbringen. Je vollständiger und genauer sie ist, desto besser wird er das Bild verstehen und desto leichter wird dieses die Versinnlichung der ganzen Handlung in seiner Seele herbeiführen. Hieraus folgt, dass das Gebiet des Handelns für die bildenden Künste enger ist, als für den Dichter. Dieser kann durch seine Mittel diese Kenntniss auch dem damit völlig unbekannten Leser gewähren; jene müssen sich aber auf Unternehmen beschränken, deren Vorgang bereits allgemein bekannt ist. Sie sind deshalb in ihren Handlungsbildern auf das Gebiet der Geschichte, der Volkssage und der Religion angewiesen. Auch die Werke der grossen National-Dichter gehören zwar zu solchem allgemein bekannten Stoff; allein hier steht das Bedenken entgegen, dass der Stoff bereits von dem Dichter idealisirt worden ist und zu einer nochmaligen Idealisirung durch eine zweite Kunst sich nicht eignet (I. 255).

5. Für den einzelnen Beschauer kann diese Kenntniss des Herganges durch Begleiter ergänzt werden; er kann während des Beschauens über die Bedeutung des Bildes belehrt werden; indess ersetzt diese Hülfe die schon vorher erworbene genaue Kenntniss des Herganges nicht in gleichem Maasse. Die Kenntniss soll eine geläufige sein; ebenso wie die Kenntniss der Bedeutung des Sinnlichen überhaupt; bei solcher erst hinzutretenden Belehrung bleibt aber diese Kenntniss mangelhafter und äusserlicher; es mischt sich das Nachdenken und die Anstrengung des Gedächtnisses ein und stört die Entfaltung der idealen Gefühle. Nur derjenige, welchem der Vorgang schon vorher genau und ausführlich in der Seele steht, wird den idealen Genuss voll empfinden, der darin liegt, dass seine bisher unbestimmten, schwankenden und prosaischen Vorstellungen durch den Anblick des Gemäldes die ideale und künstlerische Gestaltung empfangen und damit sowohl von der Prosa befreit, wie zur vollen Anschaulichkeit fortgeführt werden.

6. Ueber den Moment, welchen der Maler aus dem Verlauf der Handlung zu wählen hat, ist bereits früher (I. 208) das Wesentliche bemerkt worden. Durch die über den Moment hinaus wirkende Versinnlichung der ganzen Handlung ergeben sich die, aus der grössern oder kürzern Dauer der darzustellenden Situation abgeleiteten Regeln als irrig; der Maler hat sich hier vielmehr danach zu bestimmen, welcher Moment ihm für seine Kunst die reichsten Mittel bietet, um jene Versinnlichung der ganzen Handlung zu erreichen. Insbesondere aber hat der Künstler dabei auf die Lösung des Kunstwerkes zu achten und danach einen Moment zu wählen, der diese Lösung bereits

enthält, oder ihr nahe liegt. Er hat ferner die besondern Regeln seiner Kunst in Verarbeitung des Hässlichen zu beachten. Indem ihm die Nachschiebung anderer Bilder, wie es der Dichter und der Mime kann, unmöglich ist, bleibt er in Aufnahme des Hässlichen in engere Gränzen, als jene, eingeschlossen.

7. So ist für die Gruppe des Farnesischen Stiers der Moment gewählt, der der Schleifung der Dirke durch den Stier (der Lösung) sehr nahe liegt; aber dieser Moment selbst ist vermieden, obgleich er vielleicht ergreifender gewesen wäre, weil die edle Haltung der Dirke und das Ideal-Schöne des Kunstwerkes dabei nicht hätte aufrecht erhalten werden können. Deshalb ist im Laokoon der Moment des vollen Kampfes mit den Schlangen gewählt und dabei doch alles Hässliche, was in der Wirklichkeit ein solcher Kampf mit sich führt, durch Idealisirung entfernt. Deshalb ist Huss in Lessing's Gemälde dargestellt, ehe er auf dem Scheiterhaufen steht, während der rohe, naturalistische Sinn den brennenden Scheiterhaufen vorgezogen haben würde. Bei Schlachtgemälden liegt der Moment bald vor, bald nach der Entscheidung.

8. Indem dem Maler und Bildner die sinnliche Darstellung des Zeitlichen unmöglich ist, gestaltet sich für sie die Komposition zu einer räumlichen, welche ihre besondern Gesetze hat. Die ausführliche Darstellung derselben gehört in die besondern Kunstlehren. Hier kann nur das Wichtigste angedeutet werden. Indem eine Handlung darzustellen ist, müssen die handelnden Personen den Mittelpunkt oder die wichtigere Stelle des Gemäldes einnehmen, und unter diesen hat der geistige Leiter den Vorrang vor den körperlichen Gehülfen. Dasselbe gilt für die Gegner. Die Malerei besitzt unter ihren reichern Mitteln auch die Gruppirung, welche die Plastik nur in geringem Maasse benutzen kann. Durch diese Mehrheit von Personen, die von demselben Zweck erfüllt sind und je nach ihrer Stellung verschiedene Mittel dazu verwenden, kann die Handlung selbst viel deutlicher dargestellt und die dem Kunstwerk zukommende Mannichfaltigkeit in höherem Maasse entfaltet werden. Die Schlachtengemälde bieten dazu treffende Beläge.

9. Bei der Komposition des Räumlichen hat der Künstler neben diesem Kern noch die allgemeinen Regeln zu beachten, welche sic aus der Symmetrie der einzelnen Gestalten und Gruppen, aus der complementären Natur der Farben, aus den Wirkungen des Lich und Schattens, des Helldunkels und der Perspektive ergeben, so wi aus dem Verhältniss der Person zur äussern Umgebung und Natur Insbesondere hat der Maler mit seinen reichern Mitteln auch die all

gemeine Weltlage anzugeben, in der die Handlung vor sich geht. Durch die sinnliche Anschaulichkeit seiner Bilder kann er die Umgebung, die Bäume, das Geräthe, die Waffen, die Wohnungen und alles, was zur Bezeichnung der natürlichen und sittlichen Zustände gehört, leichter und bestimmter bieten, als es dem Dichter möglich ist.

## 3. Das Stimmungsbild.

1. Der Begriff des Stimmungsbildes und sein Unterschied gegen das Handlungsbild ist früher (I. 152) dargelegt worden. Das Stimmungsbild hat keine weiten und fern liegenden Ziele, keine Reihe verwickelter Mittel; es kann wohl die Bewegung und selbst das Handeln in sich aufnehmen, aber nur so, dass diese Bewegung oder Thätigkeit schon als solche das Ziel ist, wie z. B. bei dem Tanzen, oder dass das Ziel unmittelbar daran stösst und keine besondere Anstrengung zu seiner Erreichung fordert, wie z. B.: die Jagd auf Hasen, das Mähen des Getreides.

2. Die Mehrzahl der Stimmungsbilder haben nur Gefühle schwächern Grades zu ihrem Inhalte; denn die heftigern Gefühle treiben in der Regel zu Handlungen. Nur wo die Natur des Gefühles oder die Umstände keine Handlung gestatten, können auch im Stimmungsbilde die Gefühle zu einem hohen Grad ansteigen; so bei den Scenen der Märtyrer, der Sterbenden, des Begräbnisses, des Abschiedes; so bei den freudigen Scenen des Wiedersehens, eines plötzlichen Glücksfalls u. s. w.

3. Das Gebiet der einfach schönen Stimmungsbilder liegt vorzugsweise auf der Oberfläche des Lebens; in den alltäglichen, immer wiederkehrenden Verhältnissen der Familie, des Erwerbens und Geniessens; in der Erfüllung der einfachen Pflichten des Berufes und Amtes. Dies Gebiet ist unerschöpflich, zumal auch bedeutungslose und gleichgültige Thätigkeiten durch besondere Beziehungen, welche der Künstler hervorhebt, mit einem Gefühle erfüllt und damit zu einem Seelenvollen und zum Stoffe eines Kunstwerkes erhoben werden können. Dichter und Maler haben in künstlerischer Behandlung von solchen Stoffen gewetteifert. Spinnen, Nähen, Kochen, Pflügen, Sägen und unzählige andere, an sich bedeutungslose Thätigkeiten des täglichen Lebens sind auf diese Weise zum Stoff für zierliche Genre-Bilder oder Lieder erhoben worden.

4. Auch das Erhabene kann den Inhalt des Stimmungsbildes abgeben. Insoweit ein Erhabenes nicht mit einem andern Erhabenen gleicher Macht in Widerstreit gebracht wird, ist sogar das Stimmungs-

bild die regelmässige Form seiner Darstellung. Deshalb sind die Statüen der erhabenen griechischen Götter nur Stimmungsbilder. Selbst ihre Verwickelungen in die Kämpfe des Menschen bleiben für sie ein Spiel und deshalb sind auch Homer's Schilderungen von der Götter Betheiligung an den Kämpfen vor Troja meist nur Stimmungsbilder.

5. Noch mehr gilt dies für die Gemälde und Dichtungen, welche den christlichen Gott darstellen; da dessen Allmacht ihn jeder Anstrengung enthebt und jeden Widerstand vergeblich erscheinen lässt. Dies gilt auch für Jesus und sein Wandeln auf der Erde. Obgleich er schwere innere Kämpfe zu kämpfen hatte, so haben diese Kämpfe doch mehr die Natur einer freiwilligen, sich selbst auferlegten Busse. Die göttliche Natur in Jesus, seine Wunderkraft erhob ihn auch auf Erden weit über allen menschlichen Widerstand und deshalb gehören die Scenen seines Lebens und seiner Leiden sämmtlich zu den Stimmungsbildern. Dagegen sind die Bilder, welche menschlich Erhabenes zu ihrem Inhalt nehmen, meist Handlungsbilder; nur in dieser Form kann deren Erhabenheit sich voll entwickeln. Die ruhenden Zustände der Autoritäten, wie Krönungen, Ertheilung von Audienzen, der Vortritt bei festlichen Aufzügen, geben das Bild der Erhabenheit zu matt; Gemälde, welche solchen Stoff behandeln, erreichen nicht die dem Kunstwerke nöthige Wirksamkeit. Deshalb suchen dergleichen Gemälde bekanntlich ihren Werth mehr in den realen Beziehungen der Portrait-Aehnlichkeit und schmeichlerischen Verherrlichung bestimmter Persönlichkeiten.

6. Während das Handlungsbild nur von der Plastik, Malerei und Dichtkunst geboten werden kann, sind für Darstellung des Stimmungsbildes alle Künste geeignet; in jeder der einzelnen Künste enthält es jedoch durch die besondere Natur dessen Materiales eine eigenthümliche Ausbildung. Indem die Baukunst und die Gartenkunst nicht den Menschen, sondern nur die Natur und seine Werke, d. h. nur ein mittelbar-Seelenvolles darstellen können, bleibt ihr Gefühlsinhalt unbestimmter. Da er, wie früher (I. 167. 179.) gezeigt worden, nur auf der Aehnlichkeit oder Ursachlichkeit mit menschlichen Zuständen beruht, so können beide Künste in ihren Werken die feineren Verzweigungen und Mischungen der Gefühle nicht darstellen. Es bleibt bei dem Erhabenen oder Freudigen und Heitern im Allgemeinen und nur selt kann eine weitere Besonderung dieser Gefühlszustände von diese Künsten in ihre Werke gelegt werden.

7. Die Musik ist zwar auch auf die Stimmungsbilder beschränk allein da ihr Seelenvolles bereits der Mensch selbst ist, so ist ihr Ge fühlsinhalt schon mannichfacher und feiner, als bei der Garten- ur

Baukunst. Die Musik kann nicht blos das Erhabene und das Freudige im Allgemeinen darstellen, sondern auch die Besonderungen dieser Gefühle, das Natur- und das Sittlich-Erhabene, die Hoffnung und die gegenwärtige Lust u. s. w. Ebenso kann sie die Steigerung dieser Gefühle sehr bestimmt bieten und nur die Gewohnheit, welche diese Bestimmtheit und Besonderung der Gefühle mehr an die sichtbaren Elemente des menschlichen Benehmens und Handelns knüpft, lässt die Deutlichkeit der hörbaren Elemente des menschlichen Benehmens, den Ton, den Rhythmus, die Stärke, das Zeitmaass unterschätzen.

8. Deshalb ist die grössere Bestimmtheit und Deutlichkeit der plastischen und malerischen Stimmungsbilder mehr scheinbar. Weil der Beschauer zugleich die sichtbaren Ursachen oder Wirkungen dieser Stimmungen in dem Bilde wahrnimmt, meint er auch die Gefühle selbst in grösserer Bestimmtheit und Besonderung zu haben. Allein näher betrachtet, bezieht sich diese Bestimmtheit eben nur auf diese sichtbaren Aeusserlichkeiten; die Gefühle selbst erhalten damit in ihrer eignen Natur keine höhere Bestimmtheit und keine feinere Besonderung, als in dem musikalischen Kunstwerk. Selbst das, was in dieser Beziehung die Malerei durch die Gruppirung mehrerer, von verschiedenen Gefühlen bewegten Personen erreicht, kann die Musik in ähnlicher Weise durch die Polyphonie und die Verbindung der Klangfarben der verschiedenen Instrumente bieten.

9. Die reichern Mittel der Dichtkunst für die Darstellung ihres Inhaltes sind bereits früher (I. 229) dargelegt worden. Die besondere Natur ihres Materiales nöthigt sie jedoch, ihr Stimmungsbild mehr in einen zeitlichen Verlauf aufzulösen. Das, was der Maler in räumlichen Gestalten und Gruppen neben einander bietet, das stellt der Dichter in zeitlichen, einander folgenden Situationen dar; er hat damit den Vortheil, die Einheit der Personen sich erhalten zu können; nur der Dichter kann ein und dieselbe Person durch eine Mannichfaltigkeit solcher Situationen hindurch führen, während der Maler zu den verschiedenen Situationen (Gruppen) seines Bildes auch verschiedene Personen verwenden muss.

10. Die jedem Kunstwerk nöthige Mannichfaltigkeit seines Stoffes lässt auch bei dem Stimmungsbilde, ähnlich wie bei dem Handlungsbilde, sich in drei Bestandtheile auflösen. Davon ist der erste derselbe, wie bei dem Handlungsbilde; es ist 1) die allgemeine Weltlage, welche auch hier den Boden für die besondern Gestaltungen abgiebt, die sich auf ihm erheben. Statt der Handlung tritt hier 2) die Situation ein, welche die ruhigern Zustände des Stimmungsbildes darstellt. Die, dem zeitlichen Verlauf der Handlung entsprechenden Mo-

mente des Anfangs, der Mitte und des Endes werden hier 3) durch die Verbreitung der Situation in einer Mannichfaltigkeit von Zuständen vertreten, welche bald räumlich, bald zeitlich an einander gereiht sind.

11. Der Begriff der Weltlage und ihre Bedeutung für das Stimmungsbild sind dieselben, wie sie bei dem Handlungsbild entwickelt worden sind. Die bildliche Darstellung der Weltlage kann aber hier in der Regel einfacher bleiben, weil das Stimmungsbild sich auf einen kleinern Kreis des Lebens beschränkt, dem die Situation angehört und weil es nicht, wie die grossen Handlungsbilder im Epos und Drama, seine Personen durch eine Reihe der mannichfachsten Lebensverhältnisse hindurchführt. Deshalb wird in den Gedichten und Liedern die Weltlage oft nur durch Namen und einzelne Worte angedeutet; es wird damit auf eine bestimmte Weltlage des Orientes oder Occidentes, der alten Zeit, oder des Mittelalters, oder der Neuzeit hingedeutet; das Uebrige und Nähere wird von der Kenntniss des Lesers erwartet, die er zu dem Gedicht hinzuzubringen hat. So bezeichnet Schiller die antike Weltlage oft nur durch die griechischen Namen seiner Personen; und ebenso Göthe im westöstlichen Divan die Weltlage des Orients nur durch die morgenländischen Namen der Orte und Personen.

12. Die Malerei ist durch die Bestimmtheit und Anschaulichkeit ihrer Gestalten und durch die Umgebung der Personen, die sie nicht weglassen kann, vorzugsweise geschickt, die Weltlage darzustellen. Sowohl die natürliche Weltlage kann durch die Gestaltung des Bodens, der Pflanzen und Thiere, so wie die sittliche durch die Ausstattung der Wohnungen, durch den Hausrath, die Waffen, die Kleidung u. s. w. sehr bestimmt bezeichnet werden. Während in dem Handlungsbilde der Maler hierbei sich zu beschränken hat, um die Aufmerksamkeit nicht von den handelnden Personen abzuziehen, hat er in dem Stimmungsbilde volle Gelegenheit, diesen Bestandtheil in Ausführlichkeit und Genauigkeit vorzuführen. Der Mensch steht in diesen Situationen meist in einer nähern Beziehung zu seiner Umgebung, sei es die Natur oder das Werkzeug oder die Bücher; der Maler ist daher im vollen Recht, wenn er dieses Beiwerk in grosser Ausführlichkeit bietet. Der »Chemiker« von Teniers ist ein Beispi dieser Art. Die Niederländer sind Meister in der Behandlung dies Bestandtheils und der Beschauer ist damit sofort über die, der Situ tion unterliegende Weltlage orientirt.

13. Schwieriger ist die Darstellung dieses Theils für die Plasti Ihre Werke können die Umgebung nicht mit aufnehmen; der Versu

dieser Art in der Farnesischen Stiergruppe ist eine Ausnahme; selbst in dem Relief kann dafür wenig geschehen. Es bleiben hier die Kleidung, die Waffen, eine Fackel und Aehnliches, unmittelbar mit der Person Verbundenes, was zur Bezeichnung der Weltlage benutzt werden kann. Aus diesem Mangel kommt es, dass die Bedeutung plastischer Werke oft zweifelhaft und dunkel bleibt und dass selbst die gelehrten Kenner des Alterthums hierüber in Streit gerathen.

14. In dem Werke der Baukunst scheint die Weltlage als ein besonderer Bestandtheil ganz zu fehlen. Indess ergiebt sie sich bei näherer Betrachtung aus der Gestalt des Werkes, insoweit es das Abbild des realen Hauses ist und dieses in inniger Verbindung mit Klima und Lebensweise der Bewohner steht. Deshalb sind die Bauwerke der Aegypter ohne Dach; erst in Griechenland beginnt dies; deshalb ist in den Bauwerken des südlichen Klimas die Aussenseite das Wichtigere, während in den nördlichen Gegenden das Innere die Oberhand behält, da hier die Rauheit des Klimas in das Innere treibt.

15. Durch die Gestalt des Bauwerkes ist somit die Weltlage, zu der es gehört, viel bestimmter bezeichnet, als bei den Werken der Plastik. Dazu kommt noch, dass das Bauwerk unbeweglich ist; die es umgebende Natur ersetzt somit das, was in dieser Beziehung das Bauwerk selbst noch unbestimmt lässt. Deshalb bildet diese Natur-Umgebung eine dem Bauwerk unentbehrliche Ergänzung seiner Bedeutung und seiner Wirksamkeit und es erklärt sich daraus, wie ein Bauwerk in antik-griechischem Styl sich so wenig für nordische Länder wie Russland und Schweden eignet, als ein gothischer Dom für die Sandsteppen oder Felsenplateaus Aegyptens.

16. In der Musik kann dieser Bestandtheil nur unbestimmt angedeutet werden, da ihre Mittel für die Bezeichnung des Sichtbaren nicht geeignet sind; nur soweit der Charakter einzelner Völker sich durch bestimmte Tonarten oder andere Elemente der Musik ausspricht, kann diese Bezeichnung erfolgen. So erkennt man die Weltlage Russlands und der Slaven an dem vorherrschenden Moll der Tonarten; die der Polen und Franzosen an dem überwiegend hervortretenden Rhythmus; die der Italiener an dem Vorherrschen des melodiösen Elements; die der Deutschen an der strengen Stimmführung und einer mit Dissonanzen stark erfüllten Harmonie. Da die Musik die Gefühle in Elementen darstellt, welche von dem Wechsel der Zeit und Völker im Ganzen wenig betroffen werden, so ist die Bezeichnung der besondern Weltlage bei ihr auch weniger nothwendig, als in den anderen Künsten, und die Musik bleibt für die kultivirten modernen Völker

gleich verständlich, ob sie den Gefühlszuständen eines Franzosen oder eines Russen Ausdruck giebt.

17. Man könnte geneigt sein, auch die besonderen Stylarten der Künste hierher zu ziehen, da an diesen Stylen allerdings der Kenner mit grosser Bestimmtheit die Zeit und das Land, in dem das Kunstwerk entstanden ist, erkennen kann. Allein dieses Mittel ist keine bildliche Darstellung der Weltlage, sondern führt nur durch Schlüsse und besondere Kunstkenntniss auf dieselbe; es gehört deshalb nicht hierher, wo es sich um die Bildlichkeit handelt; es bleibt auf den Kreis der Kenner beschränkt, während das Kunstwerk diese Bestandtheile allgemein verständlich zu bieten hat.

18. Der zweite Bestandtheil des Stimmungsbildes umfasst die Situation. Es ist damit jenes bestimmtere und einzelne seelenvolle Reale gemeint, was sich aus der Weltlage als ein Besonderes erhebt und das in dem Bilde herrschende Gefühl in sich verkörpert, ohne aber zu einem Handeln in dem früher dargelegten Sinne vorzuschreiten. Es bilden die Situation also jene mannichfachen Scenen des häuslichen, erwerbenden und geniessenden Lebens; die Scenen der Liebe, oder der Hoffnung, oder der Andacht, oder der Furcht, oder der Neugierde, überhaupt aller Besonderungen der früher dargelegten Gefühle der Lust und des Schmerzes so wie der Achtung und Ehrfurcht. Neben dem Menschen kann auch ein Gegenstand der Natur, ein Werkzeug des Menschen oder ein Stück aus der überirdischen Welt zur Situation benutzt werden. Nicht bloss die Landschaft, sondern auch Einzelnes, wie Blumen, Früchte, Waffen, Geräthe sind vermöge des in ihnen mittelbar enthaltenen Seelenvollen geeignet, für sich den Gegenstand der Situation zu bilden.

19. So liegt in Göthe's »Heidenröslein« die Situation in dem Brechen der Rose durch den Knaben und in dem vergeblichen Schmerzensschrei des Rösleins. In Schiller's »Erwartung« liegt die Situation in dem Freund, der in der Dämmerung im Garten sitzt und jeden Schein, jedes Geräusch auf das Kommen der Geliebten deutet. In Anakreon's »Nächtlicher Besuch« liegt die Situation in dem Hereinlassen des durchnässten Amor in's Gemach, wo der Inwohner dann von dem Pfeil desselben getroffen wird. In David's »neuntem Psalm« liegt die Situation in dem über die Feinde gewonnenen Siege, an d sich der Preis Gottes anknüpft. Aehnlich bei Pindar.

20. Die Malerei hat vorzugsweise reiche Mittel für die Situ tion; deshalb herrscht in ihr das Stimmungsbild so überwiegend v Nicht bloss die heilige Malerei, sondern auch das Genre und d landschaftliche Malerei behandeln nur Stimmungsbilder und bieten

Situation in höchst anschaulicher und mannichfacher Weise. Alle Gefühle, welche sich in einer ruhenden Stellung der Menschen oder in einem leichten Handeln verkörpern, sind für die Malerei ein vorzüglicher Stoff. Während in der heiligen Malerei und im Genre die Situation sich sehr bestimmt von der allgemeinen Weltlage sondert, fliessen beide Theile in der Landschaft ineinander. Die Situation liegt nur mehr in dem Vordergrunde und in den bestimmteren Gruppen von Bäumen, Felsen, Wässern, Thieren, welche diesen ausfüllen. Diese bilden den Grundstock, welcher das Gefühl zunächst verkörpert und an den sich dann der Mittel- und Hintergrund, so wie die Luft und die Farbentöne entsprechend anlehnen.

21. In der Plastik tritt die Situation stark hervor, weil ihr die Darstellung der Weltlage wenig möglich ist. Die Situation ist hier durch die Stellung, Bewegung, die Geberden und Mienen der Einzel-Statüe gegeben; in ihr liegt das Bild des dem Werke unterliegenden Gefühls. So liegt die Situation bei dem Apoll von Belvedere in seiner Haltung des Kopfes, in seinen erhobenen Händen und der schreitenden Bewegung, welches alles die Siegesfreude des Gottes verkündet. In der Diana vom Louvre liegt die Situation in dem schnellen Schritt, in dem Greifen nach den Pfeilen des Köchers, in dem geschürzten Gewand; dies alles verkündet die Jagdlust der keuschen und kräftigen Göttin.

22. In der Baukunst liegt die Situation in der Gestalt und Verbindung der konstruktiven Elemente des Bauwerkes, abgesehen von den blos dekorativen oder vervielfältigenden Bestandtheilen; sie weisen auf das reale Haus hin und aus ihnen ergiebt sich, ob dasselbe der Erhabenheit des Gottes oder des Fürsten dient, oder ob es nur die heitern und behaglichen Zustände der Familie darstellt. Für die Gartenkunst gilt das bei der landschaftlichen Malerei bemerkte. In der Musik liegt die Situation in den vorherrschenden Melodien und ihrer gegensätzlichen Stellung innerhalb des einzelnen Musikstückes. Indem diese Melodien die Hauptthemen bilden und ihr Verhältniss zu einander die Grundstimmung bedingt, entsprechen sie den Gestalten und Geberden der Menschengruppe in der Malerei und Plastik.

23. Der dritte Bestandtheil des Stimmungsbildes umfasst die Verbreitung der Situation. In ihr kommt die Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes zur vollen Entwicklung; ohne sie würde die Situation zu eintönig und zu elementar bleiben. Diese Verbreitung kann zeitlich oder räumlich erfolgen; jenes geschieht in der Musik; dieses in den bildenden Künsten; die Dichtkunst kann die Verbreitung nach

beiden Richtungen ausführen, doch neigt sie mehr zur zeitlichen. Das Wesen dieser Verbreitung liegt in der Wiederholung der Situation in anderen Formen und Ausdrucksweisen; allein da jede Form von dem Gefühl getragen und von demselben bedingt sein muss, so sind solche Verbreitungen der Form nur dadurch möglich, dass auch das Grundgefühl, was die Situation enthält, gewisse Maassgaben und Schwankungen eingeht, welche sich in diesen veränderten Formen den entsprechenden Ausdruck geben.

24. Innerhalb der Künste mit zeitlichem Verlauf kann dieses Schwanken in dem Gefühl bis zu Uebergängen in die entgegengesetzten Gefühle sich ausdehnen, so dass das in Trauer beginnende Werk in Freude schliesst oder umgekehrt. Dieser Wechsel fällt dann zugleich unter die Regeln der Einheit und der Lösung im Kunstwerk und wird dort weiter betrachtet werden. In den bildenden Künsten ist dieser Gegensatz der Gefühle seltner; die einzelnen Gruppen gleichen mehr den musikalischen Variationen eines Hauptthemas; doch gestatten einzelne Situationen auch die Aufnahme sehr stark entgegengesetzter Gefühle, wo die Lösung dann ebenfalls eine besondere Gestaltung fordert.

25. In der *Dichtkunst* bieten sich die Beispiele zu diesen Sätzen in jeder Liedersammlung. Die längeren lyrischen Gedichte sind vorzugsweise genöthigt, die Stimmung durch leise Uebergänge allmählig zu ändern und demgemäss die Situation zu verbreiten. Wo die Grundstimmung streng festgehalten wird, wird die Verbreitung der Situation oft dadurch erreicht, dass das Gefühl sich auf verschiedene Gegenstände richtet, welche mit ihm ursachlich verbunden sind. So in den Liedern Mignon's und des Harfners in Wilhelm Meister. Die Sehnsucht der Mignon nach ihrer Heimath herrscht in allen Versen des bekannten Liedes; aber von der südlichen Natur geht es zu dem Bauwerk des Südens und von da zu den Alpen über und erreicht so die Verbreitung. Es giebt auch Gedichte, welche mehrere selbstständige Situationen enthalten, die nur durch einen gemeinsamen Gedanken verbunden sind und deshalb nicht als die Verbreitung *einer* Situation betrachtet werden können. Insbesondere hat Schiller viele solcher Gedichte geliefert, die bei der Frage der Einheit später in Betracht kommen werden.

26. In der *Malerei* ist die besondere, dieser Kunst eigene Ar der Verbreitung leicht an jedem grossen Genrebild zu erkenne Die »Weinprobe von Hasenclever« zeigt in allen Figuren die Lust a Weintrinken; aber in jeder ist dieses Grundgefühl durch Mischun mit anderen Seelenzuständen auf das mannichfachste und unterha

tendste besondert. Dasselbe gilt von seinem »Zeitungs-Kabinet,« von der »Taufe von Knaus« u. s. w. Die Holländer haben in ihren Gemälden des niederländischen Lebens auf dem Eise, am Strande, in der Schenke, in der Schmiede immer eine Mehrzahl von Gruppen, welche alle von einem Gefühl, z. B. der Lust der Bewegung auf dem Eise erfüllt sind; allein in der einen Gruppe ist sie in dem Herrn, der eine Dame auf dem Stuhlschlitten fährt, durch Mischung von Liebe besondert; in der andern durch die Freude und Eitelkeit an der Geschicklichkeit im Schlittschuhlaufen; in der dritten durch die Beschämung, hingefallen zu sein. Auch die heiligen Gemälde zeigen diese Verbreitung. In den Kreuzigungen Christi besondern sich die Gruppen der Kriegsknechte, der von Mitleid erfüllten Frauen, der höhnenden Pharisäer neben der Hauptsituation in dem gekreuzigten Christus und geben damit dem Gemälde die zum Kunstwerk nöthige Mannichfaltigkeit.

27. In der Plastik kann nur das Relief, die Pantomime und das Ballet diese Verbreitung in gleicher Weise bieten; im übrigen ist hier die Plastik ebenso beschränkt, wie bei der Weltlage; die meisten Einzelstatüen und Gruppen bieten nur die Situation für sich. Hätte diese Kunst nicht den Menschen selbst zu ihrem Realen, so würde ihr diese Beschränkung sehr hinderlich sein; allein der menschliche Körper bietet in sich selbst ein seelenvolles Reale von grosser Mannichfaltigkeit; man kann sagen, jedes Glied desselben stellt hier die Verbreitung der Situation dar, denn in jedem Gliede ist das Hauptgefühl in andrer Weise besondert. Dadurch enthält selbst die Einzelstatüe die dem Kunstwerk nöthige Mannichfaltigkeit. Ausserdem kommt hier die Körperlichkeit ihres Werkes der Plastik zu Statten, indem diese zu einer unerschöpflichen Zahl verschiedener Ansichten desselben Werkes führt und auch damit die Verbreitung der Situation in besondere Gruppen ersetzt.

28. In dem schönen Bauwerk zeigt sich diese Verbreitung in der Vervielfachung der konstruktiven Elemente über die reale Nothwendigkeit hinaus. Der griechische Tempel hat deshalb doppelte Säulenreihen; der Unterbau ist über das Nothwendige erhöht. In dem christlichen Dom sind deshalb aus einem Schiffe drei und fünf geworden, aus einem Thurm zwei oder vier; das Längsschiff ist deshalb von einem Querschiff durchschnitten; die Zahl der Altäre ist vermehrt. In dem Pallast sind aus einem Saal mehrere geworden; die Zahl der Stockwerke ist vermehrt; die einfache Thür ist zu mehrfachen Portalen umgewandelt; dem Hauptgebäude sind Flügel oder Pavillons beigegeben.

29. In der Musik ist die Verbreitung der Situation vorzugsweise entwickelt. Während diese in den Hauptthemen und ihrer Gegenüberstellung ausgesprochen ist, enthält die musikalische Fortbildung dieser Themen, ihrer Figurirung, Modulation, Verbindung und Entgegenstellung diese Verbreitung, welche dem Musikstück die unentbehrliche Mannichfaltigkeit verleiht und welche Verbreitung nicht zu verwechseln ist mit der bloss verzierenden Ausschmückung des Ganzen durch die Mittel der Klangfarben, der stärkern oder schwächern Harmonie, der Triller, Doppelschläge und anderer, nur der Idealisirung dienenden Elemente.

30. Auch in dem Park ist die Verbreitung der Situation leicht nachzuweisen. Sie liegt in dem Wechsel der einzelnen Parthien, in dem Wechsel von Alleen zu offenen Plätzen, von Blumenparterres zu Wiesenflächen, von dichten Baumgruppen zu der Spiegelfläche eines Sees oder zu den Ufern eines schäumenden Baches. Das Grundgefühl der Heiterkeit und des Frohsinns bleibt in allen diesen Gestaltungen dasselbe; aber es erhält in ihnen eine mannichfache Beimischung bald von Erhabenheit, bald von Ernst, bald von Ueppigkeit und Uebermuth und gewährt so die, dem Ganzen nothwendige Mannichfaltigkeit.

31. In dem landschaftlichen Gemälde liegt die Verbreitung mehr in den Gegensätzen von Wald und Fels, von Land und Wasser, von Licht und Schatten u. s. w. Doch giebt es auch viele Stücke, in denen die Einheit der Stimmung in allem Besondern strenger innegehalten ist. Es sind dies z. B. jene reinen Waldparthien, die nur durch die Mannichfaltigkeit der einzelnen Bäume und ihres Laubwerkes ergötzen; oder jene Oelbilder des Flach- und Sumpflandes, welche durch die Oede und Eintönigkeit von Schilf, Wasserlachen, Haidegras und Sumpfvögeln den tiefen Ausdruck von Schwermuth und Trauer bieten und diese Eintönigkeit auch in der über alles sich ausbreitenden Luftfärbung und ihrer Spiegelung im Wasser festhalten.

## 4. Die Mannichfaltigkeit der Gegensätze.

1. Bis hier ist die Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes dargele worden, welche sich aus der Natur des Handlungsbildes oder d Stimmungsbildes unmittelbar entwickelt. Das Kunstwerk bleibt ab bei dieser Mannichfaltigkeit nicht stehen, sondern sucht sie noch i andrer Weise zu vergrössern. Es geschieht dies theils dadurch, das Handlungsbilder und Stimmungsbilder zu einem Kunstwerk verbunde

werden, theils dadurch, dass die unterschiedenen Arten des Schönen, wie sie in der vorgehenden Abtheilung entwickelt worden sind, mit einander zu einem Ganzen vereint werden. Dahin gehört namentlich die Verbindung des Erhabenen mit dem einfach. Schönen oder mit dem Komischen und Witzigen, die Verbindung des Hässlichen und Gemeinen mit dem Schönen und Erhabenen, die Verbindung des Idealschönen mit dem Naturalistischen, des Formschönen mit dem Geistigschönen, des Symbolischen mit dem Klassischen u. s. w. Diese Gegensätze dienen sämmtlich zur Steigerung der Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes und sind deshalb hier zu betrachten.

2. Die Verbindung eines Handlungsbildes mit Stimmungsbildern hat an sich ihre Schwierigkeit in der grössern Stärke der Gefühle und Leidenschaften des ersten und in der Spannung, in welche die Kämpfe desselben den Leser und Zuschauer versetzen. Die Handlung selbst treibt hier vorwärts und ebensowenig mag der Leser durch Stimmungsbilder in dem Verfolg der Entwicklung gehemmt werden. Deshalb kommt es vor, dass dergleichen an der falschen Stelle angebrachten Stimmungsbilder und ausführlichen Schilderungen des Nebensächlichen von dem Leser des Romans überschlagen und von dem Beschauer des Gemäldes nicht gewürdigt werden.

3. Die Verbindung beider Bilder wird also nur da zulässig sein, wo die Handlung in ihrem Fortgange zu gewissen Höhe- oder Ruhepunkten vorgeschritten ist, bei denen schon im realen Leben ein Halt gemacht wird und eine Sammlung Statt findet, oder wo das Unternehmen so grossartig und weitaussehend ist, dass ein langsameres Vorschreiten desselben damit von selbst geboten wird und dem Stimmungsbilde dadurch Raum gewährt ist. Letzteres ist der Fall im Epos und im Roman; nationale grosse Unternehmen erfordern Jahre zu ihrer Ausführung und die weiten Ziele eines Romans gestatten kein unaufhörliches Jagen und Drängen nach dem Endpunkte.

4. Deshalb zeigt sich diese Verbindung von Stimmungsbildern am häufigsten bei dem grossen Handlungsbilde im Epos und Roman. Es ist diese Verbindung keineswegs, wie von Hegel gesagt wird, das Ursprüngliche und Erste, das, was das Wesen der epischen Dichtung ausmacht, sondern nur die Folge der Grösse der Handlung oder der Ferne ihres Zieles, welche das Epos vorführt. Nur deshalb kann der epische Dichter sich in dieser Breite ergehen, d. h. die Handlung durch grosse oder kleine Stimmungsbilder unterbrechen, und nur deshalb kann es der dramatische Dichter nicht, bei dem die Handlung energischer dem Ziele zutreibt. Selbst innerhalb der epischen Dichtung ist die Häufigkeit der Stimmungsbilder von der Heftigkeit und

Leidenschaft bedingt, mit der die Handlung ihrem Ziele zueilt. Deshalb sind in der Iliade die Stimmungsbilder nicht so gedehnt und nicht so häufig, als in der Odyssee, in welcher die Handlung einen längern Zeitraum umfasst und die Bewegung mit grösserer Gemächlichkeit vorwärts schreitet. Deshalb sind die Stimmungsbilder häufiger in dem »Befreiten Jerusalem« wie in den Nibelungen; bei Ariost häufiger als bei Firdusi. Deshalb sind sie in den Romanen häufiger und breiter in dem Anfang und in der Mitte, als gegen das Ende, wo die Handlung heftiger zur Lösung drängt.

5. Im Drama hat, wie erwähnt, das Stimmungsbild weniger Platz, weil die Knappheit der Form und die Verbindung mit der Aufführung den Dichter nöthigt, die Handlung zusammenzudrängen und mit grösserer Schnelligkeit ihrem Ziele zuzuführen. Die Stimmungsbilder sind hier nur gerechtfertigt, wenn sie der Darstellung der Weltlage dienen, wie z. B. die Anfangsscene im Romeo und im Egmont; oder wenn sie innerhalb gewisser Ruhepunkte die ausführlichere Entwickelung des Charakters der Hauptpersonen vermitteln, wie z. B. die Liebesscenen im Romeo, im Egmont, im Faust; die Familienscenen im Götz, die erste Unterhaltung Hamlets mit den Schauspielern.

6. Dagegen bleiben diese Stimmungsbilder im Drama ein Fehler, wenn sie zu lang ausgedehnt werden oder nur auf untergeordnete Personen sich beziehen. Deshalb ist schon die Episode des Max und der Thekla im Wallenstein von zweifelhaftem Werthe für das Ganze, so schön diese Stimmungsbilder auch an sich sind. Grösser ist dieser Fehler bei dem Krönungs-Aufzuge in der »Jungfrau von Orleans«, obgleich der Tadel hier weniger den Dichter, als die Theater-Verwaltungen trifft, welche, anstatt diesen Pomp idealisirend zu beschränken, ihn vielmehr auf das Uebertriebenste, der Schaulust zu Liebe, ausdehnen. Auch »Nathan der Weise« leidet an der Breite von Stimmungsbildern; ebenso die indischen Dramen, wie »Sokontola.«

7. Das antike griechische Drama hatte in seinen Chören eine Mischung der Handlung mit Stimmungsbildern, welche gegen den Begriff des Drama's verstösst und nur in der geschichtlichen Entstehung des griechischen Drama's seine Entschuldigung findet. Die grosse Einfachheit der Fabel in den antiken Tragödien und der Umstand dass ihr Inhalt und Ausgang dem Publikum bereits aus der Mythologie längst bekannt war, führten überhaupt dahin, dass das Drängen nach der Lösung und die Spannung der Zuschauer über den möglichen Ausgang hier wegfiel. Deshalb konnte die antike Tragödie mit so viel lyrischen Elementen sich versetzen; nicht blos die Aussprüch-

des Chors, sondern auch seine feierlichen Umzüge und Tänze unter Begleitung der Musik hemmten den Fortgang der Handlung und liessen die Aufführungen dieser antiken Tragödien mehr unsern modernen Opern als unsern modernen Tragödien gleichen.

8. Indem die Zuschauer den Ausgang längst kannten und bei der Einfachheit der Fabel Zeit genug übrig war, erklärt es sich, wie diese, nur zum Stimmungsbild gehörenden Elemente von den Griechen sehr wohl vertragen wurden und die Schönheit der Tragödie für sie erhöhen konnten. Als aber die Fabeln verwickelter wurden und die Komödie unbekannte Fabeln einführte, hörten diese Vorbedingungen auf und es war erklärlich, dass nunmehr diese, der Stimmung dienenden Elemente, eines nach dem andern, verschwanden.

9. So wenig wie das moderne Drama eine ausgedehnte Verbindung mit Stimmungsbildern vertragen kann, so wenig gestattet das lyrische Gedicht die Einmischung eines Handlungsbildes in sein Stimmungsbild. Es würde die milde, ruhige Stimmung vernichten, das Interesse von der Situation abziehen und das Handlungsbild würde zur Hauptsache werden. Die Dichter vermeiden daher dergleichen mit richtigem Instinkt und wenn sie hier Handlungsbilder einführen, sind sie entweder nur klein oder scherzhafter Natur oder der Dichter stellt sie als ein bereits Vergangenes dar, was in der blossen Erinnerung seiner stärkern Gewalt entkleidet ist. In dieser Weise behandelt z. B. Schiller in seinem »Siegesfest« die Vorgänge bei der Eroberung von Troja.

10. Für das Gemälde und plastische Werk hat diese Verbindung von Handlungs- und Stimmungsbild noch grössere Schwierigkeit, weil die zeitliche Trennung beider Arten hier unmöglich ist. Das Handlungsbild zehrt deshalb hier alles blos Stimmungsmässige auf und verwandelt es zur Staffage seiner selbst. Wo der Maler dem durch grosse Ausbreitung des Stimmungsbildes hindernd entgegentritt, wird das Unnatürliche der Verbindung störend empfunden. Deshalb darf das Gemälde einer Schlacht oder eines Räuberanfalles die Landschaft nicht zu ausführlich behandeln; deshalb dürfen umgekehrt den Stimmungsbildern der Landschaft nur Scenen leichter menschlicher Thätigkeit eingefügt werden, wie Schneiden des Getreides, das Melken der Kühe, das Kosen eines Liebespaares, das Baden im Bach. Deshalb sind in den Stimmungsbildern von Teniers die vielen Geräthe, Werkzeuge und Kleinigkeiten ganz an ihrer Stelle, während sie in den Handlungsbildern von Rubens mit Recht weggeblieben sind.

11. Ein zweiter Gegensatz für das Kunstwerk liegt in der Verbindung verschiedener Arten des Schönen, wie sie in der vorgehenden

Abtheilung dargelegt worden sind. Diese Verbindungen sind innerhalb der Kunstwerke so häufig und dem Publikum so geläufig, dass man sie ganz natürlich findet und eine besondere Rechtfertigung ihrer nicht für nöthig achtet. Allein diese unterschiedenen Arten des Schönen gehen aus Unterschieden in dem Gefühlsinhalte hervor und von diesem tiefern Grunde aufgefasst, bedarf auch die Zulässigkeit ihrer Verbindung einer tiefern Begründung.

12. Das Erhaben-Schöne ist das Bild ungeheurer Kräfte; es erweckt in dem Beschauer die Gefühle der Achtung, der Ehrfurcht, der Anbetung; diese Seelenzustände sind das Gegentheil von der Lust und Freude. Beide Zustände können auch keine Mischung mit einander eingehen; man kann nicht sittlich handeln aus einem Beweggrunde des Nutzens oder der Lust und in der Freude und Fröhligkeit kann das Handeln nicht von der Ehrfurcht vor dem Gebote bestimmt werden, wenn jene nicht verschwinden sollen. Das Einfach-Schöne ist aber nur das Bild der Lust; wenn es sich mit dem Erhabenen verbindet, geht somit die Absicht des Kunstwerkes dahin, zwei Seelenzustände in dem Beschauer zu erwecken, die mit einander unverträglich sind.

13. Dennoch findet sich diese Verbindung in den Werken aller Künste. Die erhabenen römischen Bauwerke enthalten zugleich das Einfach-Schöne in den Säulen, in den Friesen und Karniesen; der gothische Dom hat neben der Erhabenheit seiner Formen zugleich einfach-schöne Theile in den Verzierungen der Thürme, in der Rose über dem Portale, in den Canelirungen der Pfeiler und Wölbungen, u. s. w. Im Apoll von Belvedere, in der Diana des Louvre ist das Erhabene und das Einfach-Schöne zugleich vorhanden. In den Madonnen Raphael's, Murillo's, Holbein's ist das Erhabene der Jungfrau mit der Schönheit der Engel und Anbetenden vereinigt. Dasselbe gilt von den Oratorien und Symphonien, sowie von den epischen und dramatischen Dichtungen. Die Scene zwischen Telemach und der Eurykleia im 3. Gesange der Odyssee, die Liebe zwischen Thekla und Max im Wallenstein, zwischen Faust und Gretchen sind einfach-schöne Bilder mitten in dem Erhabenen. Insbesondere ist es das Form-Schöne, was die Darstellung des Erhabenen überall begleitet.

14. Diese Verbindung des Erhabenen mit dem Schönen bereitet den idealistischen Systemen keine Schwierigkeit, weil bei ihnen der Inhalt des Erhabenen und des Schönen gleicher Weise die Idee ist Der Unterschied beider wird von ihnen nur darin gesucht, dass be dem Erhabenen die Idee die Erscheinung oder das Bild überragt, während in dem Schönen beide sich völlig decken. Das Erhabene ist

zwar nach Solger, Weisse und Ruge vor oder nach dem Schönen, nach Vischer als Widerspruch in dem Schönen; aber bei Allen ist dieser Unterschied nicht der Art, dass eine Verbindung beider dadurch gehemmt wäre; und fände sich ein solches Hemmniss, so hätten diese Systeme an ihrer Dialektik und an ihren Widersprüchen ein nie versagendes Mittel, über alle Schwierigkeiten hinwegzukommen.

15. Die realistische Auffassung, bei der jeder Widerspruch als ein Zeichen der Unwahrheit oder Unklarheit gilt, kann nicht in so leichter Weise vorgehen. Die nähere Beobachtung ergiebt, dass die Verbindung des Erhabenen mit dem Schönen in den vorhandenen Kunstwerken in zweierlei Arten geschehen ist. Bei der einen geht die Absicht dahin, den erhabenen Gott oder Fürsten, der selbst ein lebendes, fühlendes Wesen ist, nicht blos als erhaben, sondern auch als glücklich oder selig darzustellen. Erst im Vereine mit diesem Seelenzustande tritt die volle Selbstständigkeit und Selbstgenügsamkeit dieser erhabenen Autoritäten hervor; ein Schmerz, eine Sorge in ihnen würde ihrer Hoheit Eintrag thun, ihre Macht als unzureichend darstellen. Indem nun das Einfach-Schöne das Bild der Lust, des Glückes, der Seligkeit ist, eignet es sich in so fern wohl, in die Darstellung des Erhabenen mit einzutreten; ja die Verbindung beider erscheint dann sogar als eine Nothwendigkeit.

16. Deshalb sind die Götter Griechenlands von den Dichtern und bildenden Künstlern nicht blos erhaben, sondern auch schön geformt worden; erst damit tritt ihre Erhabenheit voll hervor, wie man leicht bemerkt, wenn die Bildwerke der egyptischen und indischen Götter damit verglichen werden, deren Erhabenheit trotz des Kolossalen und des Bedeutungsvollen einzelner Organe nicht den Grad jener erreicht. Aus gleichem Grunde sind die Bilder von Christus, von der Maria, von den Propheten und Königen zugleich schön. Deshalb läuft der gothische Dom in zierliche Simse, der erhabene Thurm in einen schönen Kranz aus; auch die Wohnung Gottes soll das Bild seiner Seligkeit darstellen. Das Gleiche gilt für die erhabene Musik.

17. Das Erhabene setzt jedoch dieser Verbindung mit dem Einfach-Schönen gewisse Schranken, welche die grossen Künstler streng inne gehalten haben. Das Einfach-Schöne darf in solchen Fällen dem Erhabenen keinen Eintrag thun, es darf es nicht in das Kleinliche herabziehen. Deshalb ist das Schöne, was sich mit dem Erhabenen verbindet, mehr ein Form-Schönes, in dem eine bestimmte Art der Lust weniger hervortritt, sondern nur das allgemeine Wohlsein und die Befriedigung überhaupt geboten wird, wie sie dem Erhabenen entspricht. Dieses Form-Schöne herrscht deshalb in dem Antlitz und den Gestalten

der erhabenen griechischen Götter, des christlichen Gottes-Sohns, der Maria u. s. w. Im Uebrigen zeigt sich das Einfach-Schöne mehr in den Nebendingen, in den Nebenpersonen, in der Verbreitung der Handlung oder der Situation; bei dem Epos in den Episoden und in den Ruhepunkten der Handlung; bei Gemälden in der Gewandung, in der Umgebung; bei Bauten nicht in den Theilen, die die wesentlichen und construktiven Elemente umfassen, sondern an den Spitzen, Ballustraden, Ausläufern, an den Kränzen der Säulen u. s. w.

18. Ein solches Einfach-Schönes thut der Wirkung des Erhabenen in dem Beschauer keinen Eintrag, weil die erhabene Persönlichkeit ihm so fern steht, dass ihre Freude, ihre Heiterkeit nicht die gleiche Empfindung in ihm hervorruft; dazu ist die Kluft zu gross, die ihn von der erhabenen Person trennt. Ihre Schönheit vervollständigt vielmehr hier nur ihre Erhabenheit, indem sie die erhabene Persönlichkeit auch als eine glückliche darstellt. Folgerecht kann deshalb der Teufel nicht schön dargestellt werden; hier muss sich vielmehr das Hässliche mit dem Erhabenen verbinden, um ihn trotz seiner Macht als einen unglücklichen, unseligen Geist erscheinen zu lassen.

19. Die *zweite* Art der Verbindung des Schönen mit dem Erhabenen hat ihren Grund in der Natur der menschlichen Seele. Indem der Mensch zwischen den Polen des Erhabenen und der Lust mitten inne steht und von beiden zugleich angezogen wird, vermag er bei keinem rein und dauernd auszuhalten; selbst in dem tiefsten Gefühl der einen Richtung drängt die andere sich allmählig hervor. Alle grösseren Kunstwerke, welche die Aufmerksamkeit und Theilnahme des Beschauers für lange Zeit in Anspruch nehmen, müssen deshalb dieser menschlichen Natur Rechnung tragen und selbst das erhabenste Kunstwerk muss Pausen eintreten lassen, wo der Mensch wieder zu sich selbst kommen, sich selbst als Ich fühlen, d. h. dem Pole der Lust sich wieder in idealer Weise auf Momente zuwenden kann.

20. Dies ist der letzte Grund, weshalb den erhabenen Dichtungen Episoden mit Scenen der Liebe oder anderer Lust eingefügt werden, in denen das Erhabene dem Einfach-Schönen Platz macht. Deshalb haben die Dichter selbst den Olymp nicht blos mit erhabenen, sondern auch mit schönen Göttern erfüllt. Venus, Amor, Psyche steht neben Zeus, Here, Poseidon. Deshalb wendet man sich gern von der erhabenen sixtinischen Madonna zu den beiden dreist und heiter in die Welt schauenden Engelsköpfen unter ihr; deshalb folgt dem erhabenen Hauptthema einer Symphonie ein zweites einfachschönes und den strengen Fugen folgen heitere Arien im leichtern Styl.

21. Der Hörer kommt durch dieses Einfach-Schöne wieder zu

sich selbst; das Ich kann in solchen Pausen in seinem Für-sich-Sein hervortreten und wenn es sich neu gestärkt hat, kann es sich nun um so bereiter dem Erhabenen wieder hingeben, welches das Herrschende bleibt. Hier ist der Widerspruch beider Zustände dadurch gehoben, dass sie nach einander eintreten. Selbst bei grossen Gemälden ist dies der Fall, weil der Blick sich zunächst auf das Erhabene in der Mitte heftet und nicht alles auf einmal erfassen kann. Die Messiade von Klopstock vergönnt dem Einfach-Schönen zu wenig Platz neben dem Erhabenen; der Leser kann bei ihr nicht zu sich selbst kommen und deshalb verlieren diese ununterbrochen sich folgenden erhabenen Bilder die Wirkung; man hat Mühe das Epos zu Ende zu bringen.

22. Von den beiden hier betrachteten Arten der Verbindung des Einfach-Schönen mit dem Erhabenen ist die erstere enger; das Schöne vereint sich hier unmittelbar mit dem Erhabenen selbst und die Rechtfertigung liegt in der Nothwendigkeit, das Erhabene zugleich als das Sich-selbst-Genügende, Schmerzfreie, Seelige darzustellen. Die zweite Art ist eine losere Verbindung; das Schöne steht hier nur neben oder nach dem Erhabenen; es bildet keinen unmittelbaren Bestandtheil des erhabenen Gegenstandes selbst, sondern nur des Kunstwerkes als Ganzen. Der Grund liegt hier in den seelischen Zuständen des Beschauers.

23. Aehnliche Schwierigkeiten, wie sie hier für die Verbindung des Erhabenen und Schönen sich gezeigt haben, treten auch für die Verbindung des Komischen mit dem einfach Schönen auf. Indem die komische Person sich lächerlich macht, sinkt sie unter den Zuschauer; ein Zustand, der im realen Leben bitter empfunden wird. Es scheint deshalb widernatürlich, solche komische Person als schön, d. h. im Zustande der Freude und Lust darzustellen; vielmehr ist es richtiger, die komischen Figuren hässlich zu bilden.

24. Diese Folgerung ist auch in der Regel in den Kunstwerken gezogen. Die Gestalten und Züge der komischen Personen in den Gemälden sind alle karrikirt; dasselbe geschieht in der Komödie durch einen verkehrten, auffallenden Anzug, durch steifes, ungelenkes Benehmen und Sprechen. Deshalb stellten die Griechen ihre Faune und Silene auf Bocksfüsse, und deshalb hat bei den Christen der Teufel, als komische Person, einen Pferdefuss. Wenn ausnahmsweise die komische Figur zugleich schön ist, wie z. B. der Landjunker in der Residenz in dem Stück von Kotzebue oder die Rosalinde in »Wie es euch gefällt«, so kommt die Komik in solchen Fällen nicht aus dem Charakter, sondern aus der unverschuldeten Situation, welche Form die Person weniger herabdrückt.

25. Abgesehen von dieser Verbindung des Komischen mit dem Schönen in einer Person hat letzteres in demselben Kunstwerk vollkommen Platz neben dem Komischen. In der Komödie, in dem Gemälde kann nicht alle Welt verkehrt handeln; der Gegensatz des Verständigen ist unentbehrlich; der Zuschauer kann ebenso wenig in lauter Verkehrtem aushalten, wie in lauter Erhabenem. Soll nun dies Verständige nicht in das Prosaische herabsinken, so muss es als ein Schönes auftreten und kann als solches einen grossen Raum neben dem Komischen einnehmen. So überwiegt bei den spanischen Dichtern, wie bei Shakespeare das Schöne meist das Komische in ihren Dramen. Wenn die moderne Posse den Gebildeten verletzt, so ist es nur, weil sie verabsäumt, das Schöne dem Komischen zur Seite zu stellen; in ihr ist das Andere neben dem Komischen unschön oder gemein.

26. Es bleibt noch die Verbindung des Erhabenen mit dem Komischen. Sie ist seltener und das Publikum nimmt leichter daran Anstoss. Aristophanes hat sie in seinen Komödien, wo die Chöre neben der komischen Handlung meist erhabenen Inhaltes sind. Auch Homer hat sie; Hephästos ist lahm und muss trotzdem die Götter bedienen, »unauslöschlich erscholl das Gelächter der seeligen »Götter, als sie sahen, wie geschäftig Hephästos durchkeuchte die »Halle.« Der blinde Demodokos singt in der Odyssee von der mit dem Ares in goldenen Ketten gefangenen Aphrodite, wobei »unaus»löschlich erscholl das Gelächter der Götter,« während »von den Göt»tinnen blieb aus Schaam jedwede zu Hause.«

27. Von Shakespeare ist bekannt, wie in seinen Tragödien und historischen Stücken komische Scenen bis zu dem Possenhaften mit den erhabenen wechseln; Fallstaff steht Heinrich IV. gegenüber, der Narr dem Lear. Noch mehr gilt dies für den Witz; die Witze Hamlet's bei der Ophelia und anderwärts gehen bis in das Cynische. Im Faust von Göthe ist das Komische im Wagner, in dem Schüler und im Mephistopheles stark vertreten; es herrscht auch in der Scene in Auerbach's Keller und in dem Benehmen der Martha in der Gartenscene.

28. In den Reliefs der Festzüge mischen sich Faune und Satyrn mit den erhabenen Göttern; in der »Maria mit dem Kinde« von Albrecht Dürer sitzt neben der Maria ein Affe in possierlicher Stellung. Palma Vechio hat in seinen erhabenen Gemälden Hunde und Katzen; seine »Findung Mosis« hat einen komischen Zwerg unter den Nebenfiguren.

29. An sich ist der Gegensatz von Erhabenem und Komischem noch grösser, als zwischen Erhabenem und einfach Schönem; ein Er

habenes, was ausgelacht wird, kann nicht erhaben bleiben; es sinkt dann selbst unter das Gewöhnliche. Wenn daher das Komische unmittelbar als eine Eigenschaft des Erhabenen auftritt, so kann dies nur den Zweck haben, das Erhabene herabzuziehen und wenn es ein falsches Erhabenes ist, seine wahre Natur damit aufzudecken. Deshalb wird der Teufel mit dem Komischen behaftet; es ist das Bestreben des Menschen, seine Erhabenheit nicht gelten zu lassen. Aber es ist auch ein allgemeiner Zug in der menschlichen Natur, sich zu Zeiten gegen das Erhabene aufzulehnen; es ist der Gegensatz des einen Poles gegen den andern, des Für-sich-Seins gegen das Aufgehen in das Erhabene, der in dieser Weise sich Luft macht. In Folge dessen wird dem Erhabenen ein Komisches angeheftet; der Mensch fühlt sich dann aus dessen Bann auf Augenblicke befreit.

30. Dieses Gefühl liegt schon dem Komischen der griechischen Götterwelt zu Grunde; deshalb lassen die Dichter selbst den Zeus sich vor dem Schelten und der Eifersucht der Here fürchten. Derselbe Drang liegt den mittelalterlichen Aufführungen der Passionsgeschichte unter, bei welchen Gott-Vater und Gott-Sohn ohne Anstoss in das Possenhafte herabgezogen wurden; er spricht sich auch in den Witzen der Shakespeare'schen Narren aus und liegt ebenso den Parodien und Travestien zu Grunde. Der Mensch lässt deshalb diese Form des Spottes nicht untergehen; selbst die Witze, womit Mephistopheles das Erhabene herabzieht, und mit denen er selbst Gott den Vater in dem Prologe nicht verschont, haben hieran ihre tiefe künstlerische Begründung.

31. Man kann diese Art der Verbindung eines Komischen mit dem Erhabenen kaum eine solche nennen, denn das Erhabene geht dabei zu Grunde. Dagegen ist eine wirkliche Verbindung beider ausführbar, wenn das Komische n e b e n das Erhabene gestellt wird, wie in vielen der obigen Beispiele. Es hat dann eine ähnliche Bedeutung wie das einfach Schöne; es erhält die Selbstständigkeit des Beschauers. Indem derselbe bei dem Eintritt des Komischen g e h o b e n wird, fühlt er sich momentan aus dem Druck des Erhabenen befreit, und die Empfänglichkeit für dieses kann sich wieder herstellen. Hierauf beruhen die komischen Scenen in den Tragödien Shakespeare's und im Faust; im letzteren dienen sie zugleich zur Verstärkung des Gegensatzes; ähnlich wie bei dem komischen Leporello gegenüber dem erhaben-wüsten Don Juan.

32. Man könnte versucht sein, diese komischen Elemente damit zu rechtfertigen, dass sie ja auch in der r e a l e n Welt neben dem Erhabenen liegen. Allein wäre dies an sich ein Mangel, so müsste

er durch Idealisirung beseitigt werden, wie ja mit vielem andern Realen geschieht. Statt dessen wird das Komische bei Shakespeare und im Faust durch die Idealisirung vielmehr verstärkt; ein Zeichen, dass es dem Kunstwerk, als solchem, wesentlich ist.

33. Die Einfügung des Komischen in das Erhabene hat an diesen Regeln zugleich seine Gränze; das Komische darf nicht zu stark hervortreten, weil sonst das Erhabene geschwächt wird; das Komische soll nur einen Ruhepunkt bieten. Diese Regel ist in beiden Theilen von Heinrich IV. verletzt; die Posse mit Fallstaff und Genossen überwiegt und die ernsten Scenen beider Stücke werden langweilig, weil man durch jene die Stimmung für diese verloren hat. Deshalb ist es auch schwer, für die erhabenen Chöre in den Komödien des Aristophanes sich nach den Possen sofort in die rechte Stimmung zurück zu versetzen. Sie sind an sich ein Fehler und erklären sich nur daraus, dass diese Komödien wesentlich Satyren und Parodien sind; erst durch ihre Beziehung auf die realen Zustände Athens erhalten sie ihre volle Wirksamkeit und ihren Werth; für sich betrachtet entbehren sie der Selbstständigkeit und Freiheit des Kunstwerkes. Aber durch diese stete Beziehung auf das Reale erklärt es sich, wie Aristophanes, nachdem er es parodirt hat, sich auch wieder gedrungen fühlt, das Erhabene, was diesem Realen zu Grunde liegt, durch den Chor zu verherrlichen.

34. Die Verbindung des Komischen mit dem Schönen durch Neben- oder Nacheinander-Stellung ist ohne diese innern Schwierigkeiten, weil beide der idealen Lust des Beschauers dienen und deshalb die besondere Wirkung des einen die des andern unterstützt. Deshalb besteht keine Schranke für ihr gegenseitiges Verhältniss. Das Schauspiel wird durch die blosse Vermehrung des Komischen zum Lustspiel; es giebt für beide kein sachliches Unterscheidungszeichen. Wo das Komische geringer auftritt, bleibt das Drama ein Schauspiel. So der »Kaufmann von Venedig«; das einfach Schöne ist sein Hauptinhalt; nur Lanzelot ist als komische Person eingeschoben; ähnlich ist das Verhältniss in »Donna Diana«. In Freytag's »Verlorener Handschrift« sind dem einfach-schönen Hauptthema die komischen Personen der beiden Nachbarn nur nebensächlich beigegeben.

35. Es bleibt noch die Verbindung derjenigen Arten des Schönen zu betrachten, welche durch die Idealisirung entstehen. Am meisten verwandt sind, wie bereits früher bemerkt worden, auf der einen Seite: das Idealschöne mit dem Form- und Klassisch-Schönen; auf der andern: das Naturalistische mit dem Geistig- und Symbolisch-Schönen. Das Ideale bedarf bei der grössern Fassung und Harmonie der Seelenzustände zu seiner Darstellung einer vollen

deten Kenntniss der bildlichen Elemente und einer hohen Technik d. h. einer klassischen Darstellung. Zugleich giebt der an sich schwächere, gemässigtere Inhalt des Idealen der Form Raum, sich in sich selbst zu entfalten, d. h. das Ideale neigt zum Formschönen.

36. Das Naturalistische ist dagegen das Auffallendere und daher das Leichtere und Freiere; es benutzt die Elemente, welche das Gefühl am stärksten und grellsten bezeichnen, d. h. das Geistig-Schöne; es kann selbst bei einem niedern Grade der Kunst in symbolischen Formen sich geltend machen, weil seine Elemente am stärksten heraustreten und deshalb am verständlichsten sind.

37. Die Kunstgeschichte bestätigt diese Verwandtschaft und sie bildet die Regel; doch finden sich auch mannichfache Abweichungen. Die Donatare in den heiligen Gemälden sind ein Naturalistisches neben dem Idealen der Maria; die Chöre bei Aristophanes sind ideal-schön neben der naturalistisch gehaltenen Handlung. In den Gemälden Holbein's und Cranach's ist Geistig-Schönes neben Formschönem; der Tod als lebendes Gerippe steht bei ihnen neben formschönen Engeln. In den musikalischen Rhapsodien von Liszt kämpft das Geistig-Schöne mit dem Formschönen. In A. Dürer's »apokalyptischem Reiter« sind symbolische Gestalten mit klassischen verbunden. Bei Dante wechseln symbolisch-schöne Darstellungen mit klassisch-vollendeten.

38. Im Allgemeinen bilden diese Verbindungen nur Ausnahmen, deren Grund hier nicht weiter verfolgt werden kann. In der Regel müssen sie als Mängel gelten; sie hängen mit der Entwicklung der Kunst, oft auch mit realen Schranken zusammen, die dem Künstler von dem Auftraggeber gestellt wurden; theilweise sind sie eine Folge der Verbindung des Komischen mit dem Erhabenen.

39. Es bleibt noch die Verbindung des Gemeinen und Hässlichen mit dem Erhabenen und Einfach-Schönen. Sie ist im Handlungsbilde unvermeidlich, weil die Handlung ohne Kampf sich nicht entwickeln kann; der Kampf muss mit der Niederlage, dem Schmerz, oder der Schande, oder dem Tode des einen Theiles enden; deshalb kann das Bild der Schmerzen, d. h. das Hässliche aus dem Handlungsbilde nicht wegbleiben. Aus diesem Grunde kann auch das Gemeine in das Erhabene eintreten, wenngleich schon seltener. Aber während in den frühern Verbindungen jede Art des Schönen ihre Natur bewahrt, geschieht dies bei dem Hässlichen und Gemeinen nicht; sie werden im Kunstwerke verarbeitet, d. h. sie verlieren ihr Abstossendes und werden zu Elementen des schönen Ganzen umgewandelt, wie später im Abschnitt von der Lösung im Kunstwerk sich ergeben wird.

## 5. Die Eintheilung der Kunstwerke.

1. Die in den vorgehenden Abschnitten erörterte Mannichfaltigkeit der Kunstwerke treibt zu einer übersichtlichen Ordnung, d. h. zu einer Eintheilung derselben. Das gewöhnliche Verfahren geht von den Unterschieden der besondern Künste aus und sucht dann innerhalb einer jeden aus dem Inhalte weitere Eintheilungen zu begründen, welche indess die wahren Gesichtspunkte oft verfehlen. Eine naturgemässe Eintheilung der Kunstwerke überhaupt wird den Besonderungen der wesentlichen Bestimmungen des Schönen zu folgen haben, wie sie früher dargelegt worden sind. Die erste Eintheilung der Kunstwerke geht danach von dem Unterschiede des *Handlungsbildes* und *Stimmungsbildes* aus. Die weitere Eintheilung beruht auf dem Inhalte, je nachdem er ein *erhabener* oder *einfachschöner* ist. Letzterer sondert sich wieder zu dem Einfach-Schönen im engern Sinne und zu dem *Komischen*. Eine letzte Eintheilung nimmt ihren Theilungsgrund von den Unterschieden der Idealisirung; die Kunstwerke sind danach *ideal-schöne* oder *naturalistisch-schöne*, *form-schöne* oder *geistig-schöne*, *klassisch-schöne* oder *symbolisch-schöne*.

2. Diese Eintheilungen sind die allein richtigen, weil sie sich auf die Besonderungen der wesentlichen Bestandtheile des Schönen stützen. Thatsächlich entstehen nur da Schwierigkeiten, wo ein Kunstwerk Verbindungen unterschiedener Elemente in sich enthält; in solchem Fall wird das hervorragende Element die Ordnung bestimmen. Selbst die Eintheilung der Kunstwerke nach den besondern Künsten erscheint im Vergleich zu diesen Eintheilungsgründen als eine äusserliche, welche blos von dem Material hergenommen ist. Es kann deshalb diese aus den innern Bestandtheilen des Kunstwerkes abgeleitete Eintheilung sich selbst durch die mehreren besondern Künste hindurchziehen.

3. Die bisherigen Eintheilungen weichen, wie erwähnt, von dieser Ordnung ab. Die Werke der Dichtkunst wurden früher in vier Gattungen eingetheilt; in die *epische*, *dramatische*, *lyrische* und *didaktische*. Neuerlich hat *Hegel* mit Recht die letztere ausgeschied–
da die Lehrgedichte nur zu dem verzierenden Schönen gehören. A
die drei andern Arten hat Hegel sein dialektisches Schema üb
tragen; im Epos soll das Objektive, in dem lyrischen Gedicht c
Subjektive das Wesen derselben sein; das Drama soll beides d
lektisch vereinen, und »den freien Geist, der mit hellem Bewussts
»seinen Willen zur That bestimmt« zum Inhalt haben (Visch

III. 1376). Daraus wird weiter abgeleitet, dass das Epos mit Vergangenem, das Lied mit der Gegenwart, das Drama mit der Zukunft sich beschäftigt.

4. Das Erkünstelte und Mangelhafte dieser Auffassung, der auch Carrière folgt, ist leicht aufzuzeigen. Die Begebenheiten der antiken Tragödie waren, als der Dichter sie dramatisch behandelte und der Zuhörer sie hörte, ebenso vergangen, wie die der Ilias; die dialogisirende, die Gegenwart darstellende Form herrscht bei Homer ebenso, wie im Drama; der Streit des Agamemnon und Achilleus in der Ilias, das Auftreten des Telemachos vor der Volksversammlung in der Odyssee geschieht genau in der lebendig gegenwärtigen Weise des Dramas; es sind Reden und Gegenreden. Ebenso richtet sich das Interesse in beiden auf die Entwicklung, auf die Zukunft.

5. Noch fehlerhafter ist bei dieser Auffassung der idealistischen Systeme die Trennung des Subjektiven von dem Objektiven. Das Subjektive ist der Inhalt, das Gefühl; das Objektive ist die Form, die äussere Darstellung dieser Gefühle. Kein Schönes kann ohne beides sein, und insofern das Epos wesentlich Handlungsbild ist, ist sein Inhalt sogar subjektiver, d. h. von tieferer Empfindung, als in der lyrischen Dichtung. Ebenso erkennt Vischer selbst an (III. 1324), »dass im Lyrischen das Subjekt sich und seine Stimmung nur aus»sprechen kann durch Elemente der epischen Anschauung, direkte »oder indirekte Bilder, eigentliche Gedanken und Willens-Bewegungen.« Das heisst mit andern Worten: Das Gefühl bedarf zu seiner Darstellung in der Lyrik derselben Formen, wie sie das Epos und das Drama benutzen. Damit ist aber der in diesen Systemen gesetzte Unterschied wieder aufgelöst.

6. Die wahre Eintheilung der Dichtungen geht, wie oben bemerkt, von dem Unterschiede des Handlungs- und Stimmungsbildes aus. Danach theilen sich die Dichtungen nur in zwei Arten, je nachdem sie Handlungsbilder oder Stimmungsbilder zu ihrem Inhalte haben; zu der ersten gehören das Epos, der Roman und das Drama; zu der andern die lyrischen Dichtungen. Allerdings treten auch in die erste Art Stimmungsbilder mit ein; allein sie bleiben ein untergeordneter Theil des Ganzen und dienen nur zur Verbreitung oder Verstärkung der Handlungsbilder. Das Drama unterscheidet sich vom Epos und Roman nur durch einen schnellern Fortgang der Handlung, in Folge dessen auch die Stimmungsbilder im Drama seltener hinzutreten. Alle andern Unterschiede sind nur die Folge, dass das Drama sich durch die Aufführung mit andern Künsten verbindet, welche ein-

zelne Theile der Handlung mit ihren Mitteln darstellen und damit die Dichtkunst davon befreien.

7. Der Gegensatz des Epos gegen das Drama wird daher in den Systemen viel zu sehr überschätzt. Schon Aristoteles erkennt an, dass die Unterschiede beider mehr äusserlicher Natur sind; der Epiker soll nach Aristoteles »erzählen«, der Dramatiker »lässt die Personen selbst »sprechen und handeln« (Kap. 3), »das Epos und die Tragödien haben »beide grosse Handlungen zum Stoffe; das Epos unterscheidet sich »nur durch das Sylbenmaass, durch die grosse Ausdehnung und durch »die erzählende Form« (Kap. 5). Aristoteles sagt weiter: »Der Mar»gites des Homer hat so viel Aehnlichkeit mit dem Lustspiele, wie »die Ilias und die Odyssee mit dem Trauerspiele« (Kap. 4). »Aus »dem Epos wird die Tragödie« (Kap. 5).

8. Man sieht, schon Aristoteles erkennt die innere Gleichheit beider an und kann den Unterschied nur in Aeusserlichkeiten auffinden. Dies ist zum grossen Theil noch heute richtig und selbst wo ein innerer Unterschied sich gebildet hat, ist er aus Aeusserlichkeiten hervorgegangen. Der wichtigste Unterschied in diesen Aeusserlichkeiten ist die bei dem Drama hinzutretende scenische Darstellung oder Aufführung der Dichtung. Diese war geschichtlich das Erste und nur diese nöthigte zu einer gedrängtern Behandlung des Stoffes und zur Auswahl eines solchen, welcher innerhalb einiger Stunden dichterisch und scenisch dargestellt werden konnte. Indem somit grosse, inhaltreiche, nationale Unternehmen mit vielen Personen und einem mannichfachen Wechsel der Kämpfe in diese Form nicht eintreten konnten, blieben diese dem Epos vorbehalten, während das Drama sich auf eine Handlung mit einem einfachern und dichter gedrängten Inhalte beschränken musste. Indem die Handlung im Epos weniger heftig dem Ende zudrängt, folgte weiter, dass der epische Dichter sich breiter in Schilderung des Einzelnen ergehen konnte, während der dramatische Dichter dieses Nebensächliche zurückstellen musste.

9. Dies sind die alleinigen Unterschiede in Stoff und Behandlung beim Epos und Drama. Sie ruhen auf keiner dialektischen Entwicklung ihrer Begriffe, sondern lediglich auf der scenischen Darstellung, aus welcher das Drama hervorgegangen ist. Alle weitern Unt-- schiede sind Aeusserlichkeiten, die sich aus demselben Umstande r leiten. Durch die hinzutretende scenische Darstellung war der d matische Dichter der Schilderung aller durch die Plastik und Malei dargestellten Bestandtheile seines Handlungsbildes überhoben; all was die Koulissen, die Scenerie, die Kostüme, die Bewegungen u Stellungen der Schauspieler sichtbar darstellten, brauchte der d-

matische Dichter nicht zu sagen, während der Epiker dies alles in seine Dichtung aufnehmen und aussprechen musste. Auch daraus erklärt sich der langsamere Fortgang des Epos; es hatte die Schilderung der Weltlage, der Situationen, der Bewegungen, der Waffen, der Kleidung und vieler andern Aeusserlichkeiten zu übernehmen, welche dort der Maler und Schauspieler besorgte.

10. Man lasse in einer Tragödie diese sichtbaren Elemente durch die Dichtung, statt durch die Plastik und Malerei dargestellt werden und die Tragödie wird sich dann kaum vom Epos unterscheiden. Selbst die erzählende Form im Epos gilt nur diesen, in dem Drama sichtbar dargestellten Bestandtheilen; die eigentliche geistige Handlung, d. h. die Reden, das Gespräch wird auch im Epos bei allen erheblichen Punkten in der dramatischen Form geboten. Umgekehrt muss auch das Drama die Erzählung durch Boten, Herolde, Briefe für die Theile zu Hülfe nehmen, wo die scenische Darstellung nicht anwendbar ist.

11. Wenn die Handlung im Drama schneller vorwärts geht, wenn die Ereignisse und Thaten sich hier dichter an einander drängen, so folgt auch dies zu einem grossen Theil daraus, dass der Dramatiker alles durch die bildenden Künste Darstellbare nicht in Worten zu schildern braucht. Eine schrankenlose Breite findet umgekehrt auch im Epos und Roman nicht statt. Die klassischen Kunstwerke dieser Gattung halten Maass. In den epischen Dichtungen Firdusi's ist sogar die Darstellung ebenso, wie im Drama, auf das Wesentliche und Bedeutende beschränkt. Die breite Schilderung des Weltzustandes, der Sitten, des häuslichen Lebens, der Opfer, der Spiele, der Waffen, wie sie Homer hat, kommt bei Firdusi nicht vor. Auch bei Tasso ist diese Breite sehr gemindert und das Lyrische dafür eingetreten. Es ist eine Ausschreitung über das Schöne hinaus, wenn neuere Romane mit Scenerien aus allen Erdtheilen und mit einer Unzahl von Personen so überladen werden, dass drei Bände dafür nicht mehr ausreichen und es eines Lexikons bedarf, um darin über die Personen sich orientiren zu können, welche nach langen Pausen aus der Menge Anderer wieder hervortreten.

12. Epos und Drama zerfallen nach der Besonderung des Schönen in die erhabene, einfach schöne und in die komische Gattung. Beim Drama haben sich dafür die Namen des Trauerspiels, des Schauspiels und des Lustspieles gebildet; in der epischen Dichtung fehlen besondere Worte für diese, auch hier sachlich bestehende Sonderung. Die grossen nationalen und religiösen Epopeen behandeln sämmtlich einen erhabenen Stoff; ein Epos mit einfach schönem Stoff ist »Luise« von

Voss und »Hermann und Dorothee« von Göthe. Das komische Epos ist in dem Frosch- und Mäusekrieg, in den Parodien und Travestien, in Reinecke Fuchs, in der Jobsiade und andern vertreten.

13. Der Roman unterscheidet sich vom Epos nur durch die ungebundene Form der Rede und durch die freiere Darstellung überhaupt. Deshalb sind bei ihm erhabene, schöne und komische Stoffe oft neben einander behandelt, und die Sonderung der einzelnen Romane nach Gattungen wird schwieriger, aber auch werthloser. Die Eintheilungen in den aristokratischen, bürgerlichen, historischen, sozialen Roman ruhen auf Unterschieden des Stoffes, die diesem meist nicht als ein Wesentliches anhaften und die weder auf Inhalt noch auf Form des Werkes einen Einfluss äussern, mithin auch ohne ästhetische Bedeutung sind. Die freiere Behandlung, welche die Romanform gestattet, hat allmählig dahin geführt, dass die grosse Masse der Romanschreiber kaum noch daran denkt, dass ihre Aufgabe ist, ein Kunstwerk herzustellen. Die meisten modernen Romane enthalten nur elementare Schönheiten und erfüllen die Bedingungen des Kunstwerkes nicht. Viele können nur dem verzierenden Schönen beigezählt werden, weil die realen Interessen des Zeitvertreibs, der Befriedigung politischer oder religiöser oder sozialer Partheileidenschaften oder die Zwecke der Belehrung dabei vorherrschen und dem Schönen die freie Entwicklung nicht gestatten.

14. Zu der epischen Dichtung gehören auch die Idylle, die Legende, das Mährchen, die Ballade und Romanze. Sie bieten sämmtlich Handlungsbilder und unterscheiden sich vom eigentlichen Epos nur durch den geringern Umfang der Handlung und durch die gedrängtere Darstellung. Vischer rechnet mit Unrecht die Ballade und Romanze zur lyrischen Dichtung; seine Beweise sprechen selbst gegen ihn (III. 1367). So wie es kleine Arten des Epos giebt, so auch kleinere Arten des Romans, für die der Name Novelle gebräuchlich ist. Es ist irrig, wenn man nach einem innern Unterschied von beiden sucht. Man hat neuerlich gesagt, »dass die Darstellung »einer eigenthümlichen Thatsache aus dem Schicksale oder Seelen»leben eines Einzelnen das Ziel der Novelle sei, während der Roman »diesen engen Kreis zu einem Bild des Gesammtlebens erweitern und »in Beziehung und Gegensatz zu der ihm umgebenden Welt setzen »soll« (National-Zeitung No. 538. 1867). Allein abgesehen von der Grösse oder Kleinheit des Stoffes wäre dies nur der Unterschied, dass der Roman neben der Handlung auch die Weltlage (II. 117) bieten müsse, die Novelle aber nur die Handlung. Dieses letztere ist aber unmöglich, wie früher (II. 131) gezeigt worden; auch die kleinste

Handlung braucht eine Weltlage, auf der sie sich erheben kann und in keiner Form kann das Bild dieser Weltlage ganz bei Seite gelassen werden. Auch das Drama hat seine kleinern Arten im Schauspiel und Lustspiel, die bis zu einem Akt, ja bis zu einer Scene und einer Person sich verkleinern können.

15. Die lyrische Dichtung hat das Stimmungsbild zu ihrem Inhalt. Es kann erhaben, einfach schön oder komisch sein; denn wenn auch zu dem Komischen ein Handeln nöthig ist, so braucht es doch nicht von der Art des Handlungsbildes zu sein. Die Hymnen, Dithyramben, Oden, Psalmen behandeln einen erhabenen Stoff; den Ruhm und die Grösse der Gottheit, des Vaterlandes, der Fürsten oder Helden. Das Sonett, das Lied, die Elegie behandeln das einfach-Schöne, die Lust wie den Schmerz, das Sittliche wie das Unsittliche; vor allem die Liebe. Die Elegie nimmt einen feierlichen, dem Erhabenen sich nähernden Ausdruck an. Für das lyrisch-komische Gedicht hat sich kein besonderer Name gebildet.

16. Da die Lust und der Schmerz durch die Klugheit, und da das sittliche Gefühl durch die Moral geregelt und geleitet wird, so treten bei den Stimmungsbildern der Lyrik sehr leicht die Regeln der Klugheit oder der Sittlichkeit in ihrer Allgemeinheit hervor und der Dichter nimmt wohl Veranlassung, mit einem solchen allgemeinen Gedanken sein Stimmungsbild einzuleiten oder zu schliessen. Dies giebt solchen Gedichten den Schein, als wenn ein allgemeiner Gedanke ihren wesentlichen Inhalt bildete und als wenn dieser den Anstoss zum Gedicht gegeben hätte, und es nur den Zweck hätte, eine solche Regel der Moral, der Politik, der Lebensklugheit, der Weisheit zu erläutern und einzuschärfen.

17. Man hat, dadurch verleitet, eine besondere Gattung, eine Lyrik der Betrachtung erfunden (Vischer III. 1367) und dazu die Elegie, das Sonett und Epigramm gerechnet. Es könnten auch die Episteln, die Parabeln, die Fabeln, die Räthsel und manches Andere hierher gebracht werden. Allein die Kunst verliert sich hier in das verzierende Schöne. Die meisten dieser Dichtungen sind kein freies, selbstständiges Schöne mehr, sondern dienen nur den realen Zielen der Moral und der Belehrung; das Schöne an ihnen ist nur elementar, es bleibt diesen realen Zwecken untergeordnet und wird in seiner Entfaltung davon beschränkt. Insbesondere wäre es ein Mangel, wenn der allgemeine Gedanke das erste bei dem Dichter wäre und er erst an zweiter Stelle nach einem schönen Bilde suchte, um jenen daran zu erläutern und zu versinnlichen.

18. Dies gilt selbst für die Fabeln. Lessing verstösst da-

gegen, wenn er in seiner Abhandlung über die Fabeln den »allgemeinen moralischen Satz« als das erste für den Dichter hinstellt, den er auf einen anschaulichen Fall zurückführen solle. Dieses wäre die Aufgabe des trennenden Denkens eines Schulmeisters, aber nicht des Dichters. Allen Fabeln, die so entstehen, fehlt der dichterische Hauch. Der wahre Dichter beginnt mit dem Bilde und nicht mit dem Allgemeinen; dies kann nur später aus demselben abgelöset und besonders hervorgehoben werden. Dadurch unterscheiden sich die ächten Fabeln Aesop's von den spätern. Auch in der Fabel muss die Handlung, die Situation einen Gefühlsinhalt haben; dieser allein giebt ihr die Anschaulichkeit und erhebt sie zu einem Schönen. Das Thatsächliche der Fabel muss in sich eine Selbstständigkeit und Lebendigkeit zeigen, die sie noch als ein Schönes bestehen lässt, selbst wenn die moralische Regel ganz bei Seite gelassen wird.

19. Ueberall, wo dieser Gefühlsinhalt fehlt, wo nur ein allgemeiner Satz in schönen Formen entwickelt und dargestellt wird, wo der Dichter von einem Beispiele auf das andere abspringt, hört das freie Schöne auf. Deshalb können die Episteln, Parabeln, Epigramme, Räthsel, Xenien nicht mehr zu den Kunstwerken gerechnet werden. Schiller's schönste lyrische Gedichte bewegen sich zwar um einen allgemeinen Gedanken; so »das eleusinische Fest« um die Segnungen der Kultur; »die Theilung der Erde,« »das Ideal und das Leben« um den Werth der Poesie; allein trotzdem behandeln diese Gedichte ein Ereigniss, ein Geschehen und erst am Schlusse tritt der allgemeine Gedanke mildernd und versöhnend hervor. Bei dem Schaffen solcher Gedichte kann man nicht sagen, ob das Allgemeine oder das Bildliche das Erste gewesen; jedes wird von dem andern getragen und beides hat sich zugleich in des Dichters Brust als Eines erhoben. Dies gilt auch von den »Göttern Griechenlands,« die Schiller, wie Heine in ihren trauernden Liedern besingen. Es sind daher die Bedingungen des Schönen in diesen Gedichten streng innegehalten; während Schiller in seinem Gedichte »die Poesie des Lebens« allerdings darüber hinaus in das Reflektirende gerathen ist.

20. Die Malerei vermag in ihrem Material dieselben Stoffe, wie die Dichtung, darzustellen; die Eintheilung ihrer Kunstwerke muss deshalb dieselbe, wie dort sein. Indess tritt in ihr das Handlungsbild aus den früher dargelegten Gründen gegen das Stimmungsbil zurück, wie schon an der gebräuchlichen Eintheilung erkennbar ist Gewöhnlich geschieht die Eintheilung in heilige, historische Genre- (Sitten-) und Landschaftsbilder. Vischer (III. 637 will nur die drei letzten Arten gelten lassen; er verkennt, dass de

Religionsinhalt für den Gläubigen ebenso ein Reales, wie die wirkliche Welt ist, und verfehlt deshalb die richtige Auffassung aller Kunstwerke religiösen Inhaltes. An sich kann der Religionsinhalt den Stoff sowohl zu Handlungs- wie zu Stimmungsbildern abgeben; allein in der christlichen Religion bleibt das Handlungsbild für Gott selbst aus den früher angegebenen Gründen ausgeschlossen. Das heilige Gemälde hat das Wesen und die Thätigkeit der Gottheit und der von ihr begeisterten und geführten Menschen zu seinem Inhalt. Es ist deshalb in der Regel ein erhabenes Stimmungsbild, was sich aber mit dem einfach Schönen verbinden kann.

21. Das historische Bild ist bald Handlungsbild, bald Stimmungsbild. Krönungen, Siegesfeste, Napoleon I. mit seinem Sohne auf dem Schoosse sind historische Stimmungsbilder. Das Handlungsbild überwiegt hier. »Die Zerstörung von Jerusalem«, »die Hunnenschlacht« von Kaulbach sind historische Handlungsbilder. Das historische Handlungsbild ist immer ein Erhaben-Schönes; denn nur die Autoritäten machen die Geschichte. Das historische Bild verlangt, dass der Beschauer die Kenntniss der Geschichte, welche das Bild versinnlicht, mit hinzubringe, während bei der Landschaft und beim Genre dies nicht nöthig ist.

22. Das Landschafts-Gemälde kann nur Stimmungsbild sein. Das Seelenvolle der Natur, wodurch sie ein Stoff für die Kunst wird, liegt in ihrer Beziehung auf menschliche Gefühle, und diese ruht auf der Ursachlichkeit oder Aehnlichkeit mit menschlichen Zuständen. Deshalb giebt die Natur nur den Stoff zu Stimmungsbildern. Der Inhalt derselben kann aber höchst mannichfach sein und alle Arten der Lust wie der erhabenen Gefühle umfassen. Nur das Komische bleibt bei der reinen Landschaft ausgeschlossen. Der Stoff zu diesen Gemälden kann gross oder klein sein, und sich selbst auf Blumen oder Früchte beschränken, da auch in diesen noch ein seelenvolles Reale vorhanden ist. Auch die Thierstücke gehören zur landschaftlichen Malerei.

23. Die Genre-Bilder stellen die Zustände des Menschen innerhalb und ausserhalb des eigentlichen Handelns dar; jedoch mit Ausschluss des Erhabenen. Vischer nennt sie Sittenbilder. Bei der Mannichfaltigkeit der Gefühle und ihrer Verbindungen, bei dem Unterschied der Völker, Länder, Geschlechter, des öffentlichen und häuslichen Lebens, der erwerbenden und geniessenden Thätigkeiten ist dieser Stoff unerschöpflich. Da zur Herstellung heiliger Gemälde der innige Glaube sowohl bei dem Künstler wie bei dem Beschauer nöthig ist und dieser Glaube in der Gegenwart immer mehr verschwindet,

so bleibt die Malerei jetzt neben der Landschaft und dem historischen Bilde vor allem auf das Genre angewiesen.

24. Während der reinen Landschaft das Komische abgeht, fehlt dem Genre das Sittlich-Erhabene. Wo sie beide Stimmungsbilder sind, können sie sich verbinden. Sehr viele Gemälde zeigen solche aus Landschaft und Genre gemischte Stimmungsbilder. Ausruhende Schnitter, oder Jäger; das Melken der Kühe; spielende Kinder; Räuber in ihrem Versteck; Bettler, Mönche innerhalb einer, diesen Situationen entsprechenden und vollständig ausgeführten Landschaft. Beide Stoffe, der Mensch und die Landschaft sind hier gleich bedeutend und unterstützen in solchen Gemälden einander in Deutlichkeit und Ausdruck. Dagegen kann, wie früher gezeigt worden, das Handlungsbild mit der Landschaft nicht verbunden werden; wo es versucht wird, sinkt die Landschaft zur Staffage herab oder das Handlungsbild verliert seine Bedeutung.

25. Die architektonische Malerei verdient nicht als eine besondere Gattung behandelt zu werden. Es ist schon früher (I. 255) bemerkt, dass hier entweder eine unzulässige doppelte Idealisirung statt hat, oder dass das Gemälde zur blossen Kopie des Bauwerkes herabsinkt. Durch die Lichteffekte, durch den Farbenton und durch Einfügung von menschlichen Stimmungsbildern kann der Maler diese Mängel zwar mildern, aber nicht ganz beseitigen. Eine besondere Kunstgattung aus diesen Gemälden zu bilden, liegt daher kein Grund vor. Das Portrait gehört in das verzierende Schöne.

26. In der Plastik tritt das Handlungsbild nur noch im Relief und in den Statüen-Gruppen auf, welche letztere indess bei der grossen Schwierigkeit ihrer Ausführung selten sind. Es überwiegt hier das Stimmungsbild, selbst in den Reliefs, die sich meist mit Festzügen, Opfern, Triumphen und andern Situationen befassen. Das Schöne ist hier gewöhnlich ein Erhabenes; Götter, Fürsten, Priester, Aufzüge des Volkes. Bei den beschränkten Mitteln dieser Kunst kann sie weder die Landschaft, noch die malerische Gruppirung des Genre für ihre Stimmungsbilder benutzen; sie muss sich deshalb mehr auf allgemein bekannte Persönlichkeiten beschränken, wo die Kenntniss des Beschauers für die Bedeutung helfend eintritt. Dies sind die Götte[r,] die Propheten, die Fürsten und Heroen. Die Mehrzahl der plastische[n] Werke hat daher einen erhabenen Inhalt, welchem auch die fes[te] und unvergängliche Natur ihres Materiales entspricht.

27. In den, durch lebende Personen dargestellten plastische[n] Werken fallen die Schwierigkeiten, welche das todte Material bereite[t,] hinweg; hier wird die Bewegung zum hervortretendsten Elemente un[d]

nicht blos das menschliche Stimmungsbild kann in aller reichen Mannichfaltigkeit dargestellt werden, sondern auch Handlungsbilder, so weit sie hauptsächlich aus sichtbaren Elementen sich bilden und sich dadurch die Verständlichkeit bewahren. Die Portrait-Statüen und Portrait-Reliefs gehören zu dem verzierenden Schönen; doch nöthigt das Material hier zu einer stärkern Idealisirung des Originals, wie sie die antiken Statüen und Büsten aus den römischen Kaiserfamilien der Julier und Claudier zeigen; sie stehen deshalb dem Kunstschönen näher, als anderes verzierende Schöne.

28. Für die drei übrigen Künste bleibt nur das Stimmungsbild, was sich hier nur in das erhabene und einfach Schöne sondert, da das Komische von ihnen nicht dargestellt werden kann. Die gewöhnliche Eintheilung der Musik in kirchliche und weltliche entspricht dieser Auffassung in so weit, als die kirchliche Musik nur die Erhabenheit Gottes und seiner Propheten und die damit zusammenhängenden Gefühle der Andacht, Inbrunst, Ehrfurcht und Seligkeit darstellt; es hat sich deshalb dafür ein besonderer Styl, der strenge Styl gebildet, welcher die Mittel des freiern Styl von sich abhält, da sie zur Lust und dem Sinnlich-Angenehmen des einfach Schönen führen. Die weltliche Musik kann sowohl das Erhabene wie das einfach Schöne darstellen. Die Symphonien wählen wegen des Reichthums ihrer Mittel gern das Erhabene und lassen das einfach Schöne nur in den zweiten Themen der Hauptsätze oder in den Mittelsätzen ergänzend eintreten. Das Erhabene findet selbst in Musikstücken für ein Instrument die genügende Darstellung, wie die As-dur-Sonate und die Sonata Appassionata für das Piano von Beethoven zeigen. Die sonst noch gebräuchlichen Eintheilungen der musikalischen Kunstwerke hängen mit dem Inhalte wenig zusammen, und sind äusserlichen Bestimmungen entnommen; so die Eintheilung in Symphonien, Sonaten, Quartette, Konzerte, Märsche, Tänze, Rondo's u. s. w. Der Gegensatz der Vokal-Musik zu reiner Instrumental-Musik beruht nicht auf dem Inhalt, sondern darauf, dass bei der Vokal-Musik die Dichtkunst mit der Musik eine Verbindung eingegangen ist, wovon später.

29. Die Baukunst hat in ihrem Realen, dem Hause, ein Seelenvolles, was nur auf die Gefühle der Lust und der Erhabenheit überhaupt hinweiset. Deshalb kann die Eintheilung ihrer Werke weniger, wie bei den frühern Künsten, von dem Inhalte entlehnt werden; vielmehr sind hier die Unterschiede der Style der angemessenste Eintheilungsgrund. Diese Style der einzelnen Zeiten und Völker stehen mit der Natur ihres Landes und mit ihren Religionen und Staats-

formen in innerm Zusammenhang und haben daran einen geistigen Rückhalt.

30. Indem der Inhalt der griechischen und der mahomedanischen Religion weniger erhaben ist als der der christlichen, sind auch die griechischen Tempel und die maurischen Moscheen mehr dem Einfach-Schönen als dem Erhabenen zugewendet. Die Minarets, die Arabesken, die vielfach durchbrochenen Rundbögen der maurischen Bauten sind Beläge hierfür.

31. Der schöne Park kann nur Stimmungsbilder bieten; je nach der Beschaffenheit der realen Gegend, kann er das Erhabene oder nur das Einfach-Schöne darstellen. Letzteres ist in den vorhandenen Parks vorherrschend, weil die erhabene Natur den bequemen Genuss weniger gestattet. Die gewöhnliche Eintheilung in französische und englische Gärten hat einen geschichtlichen Ursprung; sachlich dient der altfranzösische Garten dem Einfach-Schönen und Form-Schönen und zwar letzterem in so überwiegendem Maasse, dass viele Gärten dieser Art in das Gezierte und Naturwidrige ausgeartet sind.

## C. Die Einheit des Kunstwerkes.

### 1. Die Einheit im Realen.

1. Nachdem die Mannichfaltigkeit und der stoffliche Reichthum des Kunstwerkes dargelegt worden ist, kommt es nun darauf an, jene Bestimmungen zu ermitteln, welche diese Mannichfaltigkeit, diese Trennung des Unterschiedenen wieder zusammenfassen und damit die zweite Bedingung des Kunstwerkes, die Einheit desselben herbeiführen. Die Wissenschaft des Schönen hat für diese Aufgabe bisher wenig geleistet, weil die Philosophie für den schwierigen Begriff der Einheit ihr keine genügenden Vorarbeiten geliefert hatte.

2. Kant war der Meinung, dass die Einheit in den Dingen nur von der Spontaneität des Denkens herkomme; die Begriffe in seiner Kategorientafel sind ihm diese Formen des Denkens, welche die Einheit herbeiführen; von den Gegenständen kann nach Kant nur das Mannichfaltige kommen. Hegel suchte die Einheit in der Verbindung widersprechender Bestimmungen; jede andere Einheit war ihm nur eine Einerleiheit, eine Verstandes-Identität, welche den Unterschied ausschliesse.

3. Das Wesen des Schönen ist lange Zeit blos in die Einheit des Mannichfaltigen gesetzt worden; das Mannichfaltige wurde dabei

bald gegenständlich genommen, wie von Wolff und Baumgarten, bald auf die unterschiedenen Vermögen der Seele bezogen, wie von Kant, Fichte, Schlegel und Adam Müller. Sonderbarer Weise verabsäumte man dabei völlig, den Begriff der Einheit selbst näher zu untersuchen. Man begnügte sich, wie Zimmermann treffend sagt (I. 606), »Anti»thesen zu erfinden und dann von dem Leser zu verlangen, dass er »dieselben sich jetzt in Synthesen denke.« Es ist mit keinem Begriff ein frivoleres Spiel getrieben worden, als mit dem der Einheit. »Die »Sucht, alles zu parallelisiren,« sagt Zimmermann, »witzig und tief »zugleich zu scheinen, hat das ihrige redlich dazu beigetragen, um »in einem Schwall von Rhetorik den Leser nicht zu Athem kommen »zu lassen.« Auch Krause in seinem »Abriss einer Aesthetik« kommt bei der Definition des Schönen nicht über »die Einheit der »Vielheit und Ganzheit« hinaus; »Organische Einheit« ist ihm das Wort, was alle Räthsel löst.

4. Die realistische Philosophie, welche den Inhalt des Seienden nur durch Wahrnehmung für erreichbar hält, wird hier mit Vorsicht verfahren müssen. Indem sie den Begriff der Einheit in seinem mannichfachen Auftreten innerhalb des Realen verfolgt und vergleicht, findet sie, dass allerdings einige Einheiten nur dem Wissen angehören, andere aber seiender Natur sind. Da sich später zeigen wird, dass die Kunst und die Phantasie des Künstlers auch bei dem Schönen nicht über diejenigen Einheitsformen hinauskann, welche im Realen bestehen, so muss der Untersuchung der Einheit im Schönen die der Einheit im Realen vorausgehen. Diese Untersuchung gehört an sich in die Philosophie des Wissens; hier kann nur das Wichtigste daraus geboten werden; zum vollen Verständniss und zur tiefern Begründung muss auf die Philosophie des Wissens verwiesen werden.

5. Es kann nicht jede Einheit blos ein Akt des Denkens sein, denn, wenn diese Denkformen mit dem Seienden in gar keiner Verbindung ständen, wenn sie rein aus der Seele entnommen und den seienden Bestimmungen nur übergezogen würden, so bliebe es unerklärlich, dass dasselbe Mannichfaltige von allen Menschen immer genau in derselben Form geeint wird. Auch lehrt die nähere Betrachtung, dass wahrnehmbare, also seiende Bestimmungen in vielen Fällen die Einheit vermitteln.

6. Es lehrt die Betrachtung weiter, dass die Einheit von der Einerleiheit (Identität) sehr verschieden ist. Die Einheit kann ohne Unterschiede nicht eintreten; sie ist von denselben bedingt. Schon Lessing (Werke XI. 112) sagt: »Wo Harmonie herrschen »soll, da muss Verschiedenes vorhanden sein. Uebereinstimmung des

»Dinges mit sich selbst ist keine Harmonie.« Die Wirkung der Einheit ist nicht, die Unterschiede zu vernichten, ein völliges Einerlei herzustellen, sondern diese Unterschiede nur zu einen, d. h. diese Unterschiede zu erhalten, aber ihnen eine Bestimmung einzufügen, welche sie zugleich als Eines darstellt. Der Begriff der Einheit ist nicht zu zergliedern; er ist an sich ein Einfaches, was nur durch die Wahrnehmung oder durch das Eintreten der betreffenden Beziehungsform in das Denken erfasst, aber nicht zerlegt und definirt werden kann. Die Einheit kann sich jedoch besondern und dadurch in verschiedenen Arten auftreten.

7. So hat eine Blume vieles Unterschiedene: einen Stiel, einen Kelch, Staubfäden, Blätter; weshalb gilt sie dennoch als Eines? Offenbar zunächst, weil diese Theile aneinander hängen, stetig an einander stossen und durch keinen wahrnehmbaren leeren Zwischenraum getrennt sind. Die Blume daneben gilt nur deshalb nicht als Eins mit ihr, weil diese Stetigkeit mit ihr fehlt. Weshalb gilt der Lebenslauf eines Menschen als Einer? weil alle einzelnen Tage und Lebensjahre stetig an einander stossen, keine leere Zeit sie trennt. Raum und Zeit haben also in sich nicht blos eine trennende, sondern auch eine einende Kraft; jede Erfüllung derselben, die eine andre berührt oder stetig in sie übergeht, ist dadurch mit ihr zur Einheit verbunden. Dies ist die Einheit der Berührung, des An-einander.

8. Eine Blume hat noch weitere Unterschiede; sie hat eine Farbe, eine Gestalt, eine Grösse, einen Geruch, eine Glätte, eine Biegsamkeit u. s. w.; weshalb gilt sie dennoch als Eines? Offenbar weil diese Eigenschaften einander durchdringen, dieselbe Stelle in Raum und Zeit einnehmen, weil da, wo die eine ist, auch die andre ist.

9. Dies ist die Einheit des In-einander. Sie zerfällt in drei Unterarten: das In-einander der Eigenschaften, wie bei der erwähnten Blume; das der Mischung der Elemente, wie bei der Mischung von Roth und Weiss im Rosa, von Grundton, Terz und Quinte im Dreiklang, von Vokalen und Konsonanten in der Sylbe; endlich das In-einander des Begriffes mit dem bildlichen Rest (I. 6) in den Einzeldingen. Das Einzelne besteht aus einem begrifflichen Stücke, was seine Art oder Gattung ausmacht, und aus einem Rest, der durch seinen Hinzutritt dieses Gattungsmässige zu einem Einzelnen umwandelt. So ist in diesem auf dieser Tafel verzeichneten Dreieck das begriffliche Stück, wodurch es zu der Gattung der Dreiecke gehört, mit Bestandtheilen gemischt, die es zu diesem bestimmten einzelnen, von jedem andern verschiednen Dreieck machen

Die Form des Ineinander eint nicht blos körperliche Dinge, sondern auch das Unkörperliche; so sind die Bestimmungen der Seele, ihr Wissen, Fühlen und Wollen zunächst durch die Form der Durchdringung geeint. Ebenso der Leib mit der Seele.

10. Diese beiden Einheitsformen der Dinge sind seiender Natur, denn die Berührung und die Durchdringung wird wahrgenommen; sie sind Bestimmungen des Raumes und der Zeit, welche selbst seiender Natur sind. Deshalb werden diese Einheitsformen auch von jedem Menschen in der gleichen Art von einer bestimmten Sache ausgesagt, was unmöglich wäre, wenn die Einheit nur von der Seele ausginge und gar keine sachliche Unterlage hätte. Es giebt aber noch eine dritte seiende Einheitsform, die hier Verbindung genannt werden soll. Sie beruht entweder auf der Kraft oder auf dem Begehren, und sie kann selbst Gegenstände einen, die räumlich von einander getrennt sind.

11. Durch Kraft sind in dieser Weise geeint: die Planeten mit ihrer Sonne, der Mond mit der Erde, die einzelnen Gegenstände auf der Erde mit ihr durch die Schwere, das Eisen mit dem Magnet. Nach der Annahme der modernen Naturwissenschaft sind auch die Atome, welche die einzelnen wahrnehmbaren Körper bilden, so mit einander geeint. Die Wirkung dieser Einung besteht darin, dass sie auf Annäherung der Verbundenen drängt und ihrer Entfernung von einander sich entgegenstellt. Das einende Moment liegt in der Kraft; erst wenn dieser Widerstand wahrgenommen oder vorausgesetzt wird, gelten die Unterschiedenen als verbunden. Wenn diese Verbindung nicht zur Einheit der Berührung führt, so muss eine trennende Kraft dem entgegenstehen; bei den Planeten ist es der erste Stoss zur Bewegung; den Atomen legt man zugleich eine abstossende Kraft bei, die mit der Wärme zusammenhängen soll.

12. Indem so trennende und einende Kräfte gegeneinander auftreten, die dabei in ihrer Stärke wechseln, ist diese Einheitsform eine lebendige im Gegensatz der todten Einheit der blossen Berührung und Durchdringung. Deshalb sind diese Einheiten eines Sonnensystems oder eines Wassertropfens in steter Bewegung; bald überwiegt das einende, bald das trennende Moment; allein die Einheit selbst besteht fort, so lange, als die anziehende Kraft nicht ganz erlischt. Diese lebendige Einheitsform besteht auch zwischen den Elementen der organischen Körper und wird hier in besonders mannichfacher Weise durch die verschiedenen Organe nach Gestalt und Mischung in Bewegung erhalten.

13. Auch diese Einheitsform, die Verbindung, ist eine seiende,

weil das einende Moment, die Kraft, durch den Sinn des thätigen Fühlens (I. 3) wahrgenommen wird oder doch bei grösserer Feinheit des Sinnes wahrgenommen werden würde. Die Beobachtung lehrt weiter, dass die Kräfte zweier getrennten Körper auch eine Einheit durch In-einander eingehen können. Dies ist z. B. der Fall, wenn zwei getrennte Gewichte auf eine Waagschaale gelegt werden. Ihre Kräfte vereinen sich dann an dem Waagebalken zu einer Kraft durch In-einander, ebenso wie dies mit den Eigenschaften bei der Blume geschieht.

14. Auf die Seelen kann diese sinnlich wahrnehmbare Kraft nicht wirken. Bei ihnen tritt an Stelle der Kraft das Begehren oder Wollen. Insofern dasselbe auf die Annäherung oder auf das Festhalten der Nähe eines Andern gerichtet ist, ist dadurch der Mensch und das Andre geeint. Das Andre kann eine Sache oder ein Mensch sein. Jener Fall ist in der Liebe zur Heimath enthalten, ebenso in der Anhänglichkeit des Matrosen an sein Schiff, des Bauern an seinen Hof, des Gelehrten an seine Bibliothek, der Dame an ihren Schoosshund. Der andre Fall ist vorhanden in der Liebe der Eltern, der Geschwister, der Ehegatten, der Landsleute zu einander. In allen diesen Fällen beruht die Einheit dieser Unterschiedenen auf dem Begehren. Da dieses ein Gegenstand der Selbstwahrnehmung ist, so ist es seiender Natur und deshalb gehören auch diese Verbindungen zu den seienden Einheitsformen.

15. Das Begehren kann blos von einer Seite ausgehen; es kann aber auch von beiden Seiten stattfinden. In diesem Fall ist die Einheit stärker und die Verbindung verdoppelt. Auch die Einheit durch Begehren ist, wie die durch die Kraft, eine bewegliche, lebendige. Das Begehren wechselt in seinem Grade; es wird auch von dem Begehren nach Trennung zeitweise gemindert; der Mann mag nicht immer bei der Frau sitzen, das Kind nicht immer bei der Mutter. Dadurch entsteht ein fortwährender Wechsel in den von dem Begehren bestimmten Kräften des Denkens und des Körpers, welcher in die, an sich starren Einheiten der gewerblichen und sittlichen Welt Leben und Beweglichkeit bringt. Deshalb ist die Einheit zwischen Ehegatten, Eltern und Kindern, Mitbürgern einer Stadt in einem steten Schwanken, ähnlich wie bei den Planeten eines Sonnensystems und den Atomen eines Wassertropfens.

16. So wie die Kraft verschiedener Gewichte durch ihre Richtung auf ein Ziel in eine verschmilzt, so können auch die Begehren mehrerer Menschen, wenn sie auf Verwirklichung desselben Ziel gerichtet sind, gleichsam zu einem verschmelzen. Diese Vermischung

ist zwar hier keine wirkliche, wie bei den Kräften, aber sie kann zur Verschmelzung der durch das Begehren erweckten Kräfte dieser Menschen führen. Da nun diese Kräfte wesentliche Theile des Menschen sind, so gelten auch die Menschen selbst, deren Begehren auf ein und dasselbe Ziel gerichtet ist, für geeint.

17. Diese Form der Einheit gehört deshalb noch zu den seienden Einheiten; sie ist die verbreitetste in der sittlichen Welt und dabei oft mit jener ersten Einheit des Begehrens verbunden, indem aus der Liebe auch die Einheit der Ziele des Handelns folgt. Auf dieser Einheit durch die Dieselbigkeit des Zieles beruht die Einheit des Vertrages, der Erwerbsgesellschaft, der Ehe, der Familie, der Gemeinde, der Kirche, des Staats, der Völkerverbindungen; ebenso die Einheit der Verbindungen für Kunst und Wissenschaft, die Einheit der Akademien, Universitäten, die Einheit der Verbindungen für Geselligkeit und Vergnügen in den Kasinos, Harmonien u. s. w. Je dauernder das Ziel ist, desto dauernder ist die Einheit; je stärker das Begehren, desto inniger sind die Einzelnen verbunden.

18. Für die Frage der Einheit ist es hierbei ganz gleich, ob diese Ziele sittlicher Natur sind, oder nur der Lust angehören oder gegen das Sittengesetz verstossen. Auch eine Räuberbande ist durch diese Einheit und zwar oft sehr stark geeint. Der Grad und die Dauer dieser Einheit hängt von der Stärke und Dauer des Begehrens ab und dies kann durch das Lustgefühl ebenso stark und dauernd, wie durch das sittliche Gefühl erweckt werden. Das Begehren der gleichen Ziele ist bei diesen Einheiten in einem steten Schwanken und bei vielen derselben bestehen in den Einzelnen daneben besondere Ziele, die dem gemeinsamen Ziele entgegenwirken. Deshalb gehören diese Einheiten ebenfalls zu den lebendigen, die sich in einem steten Auf- und Abschwanken ihres Einheitsgrades befinden. Auch ist es unmöglich zu bestimmen, welche und wie viele Ziele für die Einzelnen gemeinsam sein müssen, um eine Ehe oder eine Kirche oder einen Staat darzustellen. Diese Ziele wechseln und schwanken selbst nach den Zeiten und Ländern. Deshalb können keine strengen Definitionen von der Ehe, von dem Staate und anderen Verbindungen dieser Art gegeben werden. Man sucht wohl hierbei wesentliche von unwesentlichen Zielen zu unterscheiden und dadurch die Definition zu ermöglichen, aber bei der biegsamen Natur dieser Einheiten zeigt sich diese Unterscheidung unhaltbar.

19. Hiermit sind die seienden Einheitsformen der natürlichen und sittlichen Welt erschöpft. Man wird leicht bemerken, dass mehrere dieser Formen sich verbinden können und dass trotz der Tren-

nung in einer Hinsicht dennoch eine Einheit in einer andern Hinsicht bestehen kann. Die Atome sind räumlich getrennt, aber durch Kraft geeint; die Bürger einer Gemeinde sind weder durch An- noch durch In-einander, noch durch Kraft geeint; auch fehlt meist die erste Einheit des Begehrens; aber sie sind durch die Einheit gleicher Ziele geeint. Die Ehegatten sind durch Liebe und durch Dieselbigkeit der Ziele geeint. Die Mutter und der Säugling sind nur durch die einseitige Liebe der Mutter und nicht durch Ziele geeint. Bei der Einheit durch Ziele kann eine grosse räumliche Trennung bestehen; die Mitglieder einer Handelsgesellschaft sind so geeint, obgleich der eine in Amerika, der andre in Ostindien wohnt. Bei dem Vertrage scheint das gleiche Ziel für beide Kontrahenten zu fehlen; der Käufer will die Sache, der Verkäufer das Geld, also jeder ein andres. Allein dies sind nur die späteren Ziele; das nächste Ziel, der Tausch der Sache gegen das Geld, ist von *beiden* gewollt, weil er die Bedingung für die besonderen Ziele eines jeden ist und deshalb sind beide durch den Vertrag geeint.

20. Neben diesen *seienden* Einheiten der Dinge bestehen auch Einheiten, die blos aus dem Wissen, insbesondre aus Beziehungsformen hervorgehen, sie wirken deshalb nur in dem denkenden Menschen als Einheiten. Man kann auch hier *drei* Einheitsformen des Wissens gegenüber den *dreien* des Seins aufstellen. Sie schweben trotz ihres Ursprungs aus dem Wissen nicht in der Luft, sind nicht ganz ausser Zusammenhang mit den seienden Bestimmungen der Dinge, wie Kant dies von den Kategorien meinte; denn eine gewisse seiende Unterlage in den Dingen ist für ihre Anwendbarkeit nöthig. Die erste dieser Wissens-Einheitsformen ist die *begriffliche Gleichheit*. Auf dieser Form beruht die Einheit einer Schafheerde, einer Bibliothek, die Einheit des Thierreiches, des Pflanzenreiches, die Einheit des Menschengeschlechts, die Einheit der einzelnen Racen, die Einheit, welche aus dem gleichen Farbenton, aus der gleichen Beleuchtung für die unterschiedenen Gegenstände einer Landschaft hervorgeht u. s. w. Je grösser die Aehnlichkeit ist, desto stärker ist diese Einheit. Menschen und Thiere bilden dadurch eine Einheit, Menschen mit Menschen ebenfalls; aber diese Einheit ist stärker als jene.

21. Die zweite Form ist die Einheit durch *Ursachlichke* oder durch *Erzeugung*. Die Begriffe der Erzeugung, der Entwic lung sind blosse Beziehungen im Denken; es entspricht ihnen ke seiender Vorgang; das Werden wird wahrgenommen, ist deshalb ei seiender Vorgang, aber nicht das Werden des einen *aus* dem andern dies Entstehen *aus* einem andern ist eine reine Zugabe des Denkens

der auch in der modernen Naturwissenschaft keine Realität zugeschrieben wird. Selbst innerhalb des Wissens findet die Erzeugung oder Entwicklung eines Gedankens aus einem andern nicht statt; es findet wie im Sein, nur eine Trennung oder Vereinung oder eine zeitliche Folge der Vorstellungen statt.

22. Da aber diese Beziehungs-Form zu den ursprünglichen, der Seele innewohnenden Formen gehört, so wird sie von ihr auf das Seiende übertragen und überall angewendet, wo eine regelmässige zeitliche Folge Unterschiedener sich zeigt. Sie dient zu Einung dieser Unterschiedenen in der bekannten Form der Ursache und Wirkung. Durch diese Erzeugung der letztern aus der ersten wird für die menschliche Auffassung eine innigere Einheit erreicht, als in der blossen zeitlichen Folge liegt. Von dieser Einheits-Form wird deshalb der ausgedehnteste Gebrauch gemacht; insbesondere wird sie auch auf die zeitlichen Vorgänge im Organichen angewendet, wo sie durch die hinzustretende Gegenseitigkeit sich zur Wechselwirkung fortbildet. Diese Form eint auch die einzelnen Theile des menschlichen, auf ein Ziel gerichteten Handelns; diese Theile werden dadurch die Mittel, welche jenes Ziel als Zweck zur Wirkung haben.

23. Auch die Handlungen mehrerer Menschen werden durch diese Form von Mittel und Zweck geeint, insofern sie sämmtlich den gleichen Zweck haben. Dadurch ist der trojanische Krieg, die Eroberung von Jerusalem durch die Kreuzfahrer, der Krieg Napoleon's I. gegen Russland eine Einheit. Trotz der grossen Zahl von Menschen und Naturkräften, welche dabei mitgewirkt haben, waren diese doch sämmtlich Mittel für einen Zweck und bilden dadurch, trotz ihrer sonstigen Trennung, die Einheit eines historischen Unternehmens. Die Geschichte der ganzen Menschheit wird dadurch eine Einheit, sobald ein allgemeiner einiger Zweck, ein Gesetz der Entwicklung für sie besteht. In der christlichen Religion ist der zeitliche Gang des ganzen Universums eine solche Einheit, weil Gottes Vorsehung es zu einem Ziele leitet.

24. Die dritte Einheitsform des Wissens kann die Einheit des blossen Vorstellens genannt werden. Bei dem Wahrnehmen eines räumlich oder zeitlich ausgedehnten Gegenstandes muss der ganze Raum, die ganze Zeit, welche er einnimmt, durchmessen werden. Um einen gothischen Dom durch Wahrnehmen zu erfassen, muss der Wahrnehmende sich nach Aussen und nach Innen, nach Unten und nach Oben, nach allen Seiten, in jede Einbiegung begeben; um die Erbauung einer Brücke, die Fahrt eines Schiffes nach Amerika wahrzunehmen, muss die Wahrnehmung während des ganzen Zeit-

raumes des Bauens oder der Fahrt fortdauern und jedes Einzelne in der langsamen Folge in sich aufnehmen, wie es die wirkliche Zeit erfüllt.

25. In dem blossen Vorstellen, in dem Erinnern solchen Inhaltes ist aber diese störende und hemmende Ausdehnung beseitigt; die Seele kann da den Inhalt des Domes, des Brückenbaues, der Seefahrt sich mit einem Male vorstellen; der zeitliche Verlauf kann wie der räumliche in einem Moment vorgestellt werden; das Sperrige und Spröde des Seienden ist verschwunden, der zeitlich und räumlich auseinandergezogene Inhalt ist im Wissen, unbeschadet seines Wesens, gleichsam in einen Punkt zusammengedrängt und die Folge ist, dass die seiende Einheit eines solchen Gegenstandes durch das blosse Vorstellen eine viel engere und dichtere wird, ohne dass doch die Uebereinstimmung der Vorstellung mit dem Gegenstande dadurch gestört ist.

26. Diese Einheitsform besteht deshalb nur im Wissen, nicht im Sein und beruht auf dem Gegensatz der Form des Wissens und Seins bei einem an sich gleichen Inhalt. Diese Einheit gilt auch für den zeitlichen Verlauf der Seelenzustände. Die Erlebnisse einer Reise, ja des ganzen eignen Lebens erhalten dadurch nicht blos für die äusserlichen Bestandtheile, sondern auch für die Gefühle, Begehren und einzelnen Gedanken, welche in ihnen sich zeitlich gefolgt haben, eine viel dichtere Einheit. Durch diese Form wird auch der Inhalt einer Wissenschaft bei dem Kenner verdichtet, während der Schüler diesen Inhalt in einem langen seienden Zeitverlaufe mühsam aufnehmen muss.

27. Es giebt endlich noch eine Einheitsform zwischen Sein und Wissen, von der jeder Mensch aber nur an einem Exemplar die Erfahrung machen kann, nehmlich an seinem Ich. Das Ich ist keine Identität von Sein und Wissen, wie Fichte meinte; damit wäre sein Wunderbares zerstört; es ist nur eine Einheit beider. Im Ich ist ein Wissendes und ein Seiendes. Das dem Ich ausschliesslich Eigenthümliche ist, dass dieses Seiende des Ichs zugleich als dem Wissen zugehörend gewusst wird. Dies ist das Wunderbare in dem Begriffe des Ich, und in dem des Mein. Dass ein Wissen ein Gegenständliches wiederspiegelt, liegt in seiner Natur: beide sind aber dabei als Wissen und Gegenstand streng von einan[der] unterschieden. Die Blume die ich sehe, der Glockenton, den ich hö[re] werden gewusst, aber sie sind als Gegenstand dem Wissen ein Fremd[es].

28. Nur im Ich allein, und in Allem, was mit Mein, als d[as] Ich in der Adjektivform, bezeichnet wird, ist das Eigenthümlic[he], dass der Gegenstand nicht blos als solcher, sondern als mein

gewusst wird, d. h. als einer, der mit dem Wissen seiner eine Einheit bildet. Diejenige Bestimmung, welche diese Einheit hervorbringt, ist hier der Erkenntniss entzogen; die sorgfältigste Selbstbeobachtung kann die einende Grundlage zwischen dem Sein und Wissen der Seele nicht finden; es ist immer nur das Ergebniss dieser Einheit da, was sich tausendfältig täglich in dem Ich und Mein geltend macht und ausspricht.

29. Mit diesen sieben Einheitsformen, wovon drei dem Sein, drei dem Wissen angehören und die letzte beide verbindet, ist alles erschöpft, was für den Menschen an Einheit in der Welt besteht. Es kann sein, dass noch andere Einheiten für andere Wesen bestehen, aber für den Menschen umfassen sie Alles, was ihm erreichbar ist. Jede Einheit, die aufgezeigt wird, kann mit Leichtigkeit unter eine dieser sieben Einheiten geordnet werden, wie an einigen Beispielen unten gezeigt werden soll. Im Leben und in den besondern Wissenschaften hat man zwar bisher bemerkt, dass die Einheit nicht überall dieselbe ist und man hat eine Menge von Worten und Phrasen gebildet, um die Unterschiede der Einheitsformen zu bezeichnen; aber man hat völlig verabsäumt, in das Wesen der Einheit und ihrer verschiedenen Arten einzudringen. Je unklarer indess die Erkenntniss hier blieb, desto grösser wurde der Wortschwall.

30. Die organische Einheit, von der so viel gesprochen wird und die überall aushelfen muss, wo das Denken nicht weiter kann, ergiebt sich nach dem Vorgehenden als eine Seins-Einheit durch Kraft und zugleich als eine Wissenseinheit durch Ursachlichkeit; im gewöhnlichen Vorstellen verbindet sich damit noch die Einheit des An-einander der Theile und des In-einander der Eigenschaften. Bei der viel beliebten Uebertragung dieses Begriffes der organischen Einheit auf den Staat und andere sittliche Gestaltungen fallen diese zwei letzten Formen hinweg; es bleibt nur die Seins-Einheit, durch Begehren und die Wissens-Einheit durch Ursachlichkeit. Die Innigkeit der organischen Einheit liegt vorzüglich in der Wechselwirkung.

31. Hegel's Einheit der Idee ist, so weit sie den Widerspruch enthält, ein Unmögliches für das Sein und ein Unfassbares für das Denken. Abgesehen davon liegt ihr die oben erörterte siebente Einheit von Sein und Wissen zu Grunde, die dabei fälschlich als Identität genommen und nach der Analogie des Ich, auf alles Seiende ausgedehnt wird. Ausserdem enthält diese Idee die Einheit der Unsachlichkeit, welche hier unter dem Namen der Entwicklung eingeführt und als eine seiende Einheit behandelt ist. Diese Ent-

wicklung gilt bei Hegel für die zeitliche Folge sowohl der Gedanken wie des Seienden als **wirklicher** Vorgang; aber zugleich wird dabei wieder das Moment der zeitlichen Folge entfernt. Damit ist diese **Entwicklung** nicht blos unwahr, sondern unmöglich, weil die Ursachlichkeit der Zeitfolge nicht entbehren kann. Hiernach wird sich der Werth der **Idee**, dieses Fundamental-Begriffes der Hegel'schen Philosophie, beurtheilen lassen.

32. Der **Werth** der hier dargelegten sieben Grundformen der Einheit ist für das Wissen verschieden. Die Einheit des **An-einander** erscheint dem Wissen als die loseste; enger gilt ihm die des **In-einander**; noch enger die durch die **Kraft** und das **Begehren**; namentlich die letztere, weil das Begehren schon geistiger Natur ist. Die **Wissens-Einheiten** erscheinen der Seele gegen die Seins-Einheiten als die höhern und innigern, obgleich sie nicht im Sein oder im Gegenstande bestehen. Dies erklärt sich daraus, dass diese Einheiten nur den Zwecken des Wissens dienen; es ist natürlich, dass dem Wissen Einheitsformen inniger erscheinen, die aus ihm selbst entlehnt sind. Diese Wissens-Einheiten gleichen dem Gewebe der Spinne, was sie um den gefangenen Gegenstand spinnt und wodurch er erst sicher ihr eigen wird. Ebenso umspinnen diese Wissensformen den aus dem Sein durch Wahrnehmung erfassten Inhalt und machen ihn damit erst zu dem vollen Eigenthum der wissenden Seele.

33. Der Einheit steht als Gegensatz die **Getrenntheit** gegenüber. Sie ist im Realen so nöthig, wie die Einheit; ihre Darlegung ist im Vorgehenden bereits mit gegeben, weil die Getrenntheit zweier Dinge durch den Gegensatz derjenigen Bestimmungen hervorgebracht wird, welche die Einheit bewirken. Die Getrenntheit ist deshalb eine siebenfache wie die Einheit und sie wird bewirkt: 1) durch die leere Zeit oder den leeren Raum, d. h. durch die Aufhebung der Berührung; 2) durch die Aufhebung des In-einander, 3) durch die Aufhebung der anziehenden Kraft und des einenden Zieles; 4) durch die Ungleichheit, 5) durch die Zufälligkeit; 6) durch die Seins-Form im Gegensatz des Wissens, und 7) durch die Aufhebung der unbekannten Bestimmung, welche Wissen und Sein der Seele eint.

## 2. Die Einheit im Schönen.

### a. Die innern Einheits-Formen.

1. Indem im vorgehenden Abschnitt die Einheiten der **real**[en] Welt dargelegt sind, sind auch die Einheiten für die **ideale** W[elt] des Schönen gefunden, da sich zeigen lässt, dass die ideale Welt [...]

diese Bestimmung nichts Neues bieten kann, sondern streng an die Einheits-Formen im Realen gebunden ist. Selbst den ausgelassensten Sprüngen der Phantasie und den tiefsten Forschungen des Denkens ist es unmöglich, noch andere Einheits-Formen neben denen der realen Welt zu ersinnen und selbst wenn der Künstler es vermöchte, hätte er kein Material, sie darzustellen und keine Worte, sie auszusprechen. Die Kunst ist deshalb in Bezug auf die Einheits-Formen in ihren Werken eben so streng an die reale Welt verwiesen, wie bei der Frage, welche sinnliche Elemente die Zeichen der Gefühle sein können. Jede eigene Erfindung hier, wie dort, wäre unverständlich, wenn sie nicht schon unmöglich wäre.

2. Die Wahrheit dieses Satzes ergiebt sich aus der Betrachtung des vorhandenen Schönen und aus der Art, wie die Kunstwerke entstehen. Indem das Schöne nur ein Bild des Realen ist, folgt von selbst, dass auch die Einheit seines Bildes nur die Einheit seines realen Gegenstandes wiederspiegeln kann und dass die Bestimmungen, welche den realen Gegenstand zu einem machen, in dem Schönen und in dem Kunstwerk bildlich wiederkehren müssen. Bei dem reichen Stoff der Kunstwerke nehmen jedoch die einenden Bestimmungen eine, über das Elementare hinausgehende Gestaltung an und es ist deshalb nöthig, sie in diesen reicher gestalteten Formen zu untersuchen, welche zugleich die bekanntern und verständlichern sind. Indem die Idealisirung im Schönen hinzutritt, nehmen die Einheiten im Kunstwerk zugleich einen höhern Grad von Stärke und Innigkeit an, als in der realen Welt. Komposition und Idealisirung werden bei dieser Frage gemeinsam zu berücksichtigen sein. Die einenden Bestimmungen in den Kunstwerken lassen sich in innere und äussere sondern; jene gehen aus dem Inhalte und Stoffe der Kunstwerke hervor; diese treten ihnen von Aussen als elementare, einende Bestimmungen hinzu.

3. Indem zunächst die innern Einheitsformen betrachtet werden, wird die Untersuchung am natürlichsten den frühern Eintheilungen der Kunstwerke folgen können, zumal das Handlungsbild gerade in diesen Einheits-Formen sich von dem Stimmungsbilde wesentlich unterscheidet. Im Handlungsbilde lassen sich vier Einheiten aufzeigen, aus denen die innere Einheit des Ganzen hervorgeht; 1) die Einheit der Personen, 2) die Einheit der Charaktere, 3) die Einheit des Zieles und 4) die Einheit der Weltlage.

4. Im Realen ist die Einheit der Handlung nicht von der Einheit der Personen bedingt. Der dreissigjährige Krieg gilt als ein Ganzes, obgleich die Helden seiner ersten Hälfte, Tilly, Wallenstein,

Gustav Adolph, untergehen und neue Führer an deren Stelle treten; es genügt hier die Einheit des Zieles und der Ursachlichkeit. Ebenso ist die Reformation im 16. Jahrhundert ein Ereigniss, obgleich Luther ihr Ende nicht erlebte. Das Kunstwerk braucht indess eine straffere Einheit und deshalb darf ihm die Einheit der Personen nicht fehlen. Es giebt kein Epos, kein Drama, keine Ballade, keinen Roman, wo die handelnden Personen völlig abtreten, verschwinden und neue an deren Stelle treten. Mit dem Untergang der Hauptpersonen muss auch die Dichtung zn Ende gehen. Ebensowenig dürfen Hauptpersonen erst in der Mitte auftreten; wie z. B. Tartuffe bei Molière erst im 3. Akt, und Gretchen im Faust erst im vierten Akt. Wo diese Regel verletzt wird, ist die Einheit erschüttert.

5. Deshalb sondern sich die Nibelungen in zwei Theile oder Einheiten; der Held des ersten Theiles, Siegfried, bringt durch seinen Tod diesen Theil zu Ende. Deshalb hat Homer mit Recht nicht den ganzen trojanischen Krieg in die Iliade aufgenommen. Deshalb bilden die Gedichte des Firdusi kein einheitliches Epos, sondern nur eine Anzahl einzelner Heldensagen; obgleich sie in ursachlicher Einheit stehen, fehlt ihnen die Einheit einer durchgehenden Persönlichkeit. Deshalb zerfällt die Orestie des Aeschylos in drei selbstständige Stücke; denn Agamemnon fällt schon im ersten, Klytemnestra und Aegystheus im zweiten; Orest tritt erst im zweiten Stück auf; alle drei Stücke könnten, selbst wenn die Darstellung verdichtet worden wäre, nicht in eines verbunden werden, es fehlte dazu der durchgehende Held. Deshalb sondern sich die historischen Dramen Shakespeare's in verschiedene Stücke, obgleich die darin dargestellte Epoche der englischen Geschichte eine Einheit bildet. Deshalb ist es ein Mangel im »Julius Cäsar« von Shakespeare, dass dieser schon im zweiten Akt verschwindet und nunmehr Antonius an seine Stelle tritt; das Stück hat deshalb nur die historische, aber nicht die künstlerische Einheit. Das Ende des Drama verlangt nicht immer den Untergang des Helden; aber dieser fordert immer jenes. Es versteht sich, dass diese Einheit nur für die leitenden Personen gilt, aber nicht für deren Gehülfen; auch genügt die Einheit auf der einen Seite; die Gegner können wechseln.

6. Die Einheit des Charakters enthält die Beständigkeit und Festigkeit jener wesentlichen Bestimmungen, welche die Individualität einer Person ausmachen; also Festigkeit sowohl der Neigungen, Schwächen, Leidenschaften, wie der sittlichen Gefühle, Grundsätze und geistigen Kräfte, mit denen eine Person in die Handlung eingeführt ist. Diese Elemente müssen durch den ganzen Lauf

der Handlung beharren und die Thätigkeit der Person bestimmen. Nur dadurch ist diese Person eine Person. Diese Festigkeit ist im Kunstwerk strenger nöthig, als im realen Leben, weil hier die körperliche Stetigkeit der realen Person ohnedem deren Identität sichert; diese Bürgschaft fehlt in der Dichtung.

7. Aus dieser Charakter-Einheit folgt kein starres, in gerader Linie fortgehendes, von einem Prinzip bestimmtes Handeln; sie gestattet vielmehr auch ein Schwanken und ein Durchkreuzen des eigenen Handelns; es muss nur dieses Schwanken durch die der Person beigelegten Neigungen, Leidenschaften und Grundsätze sich als das Erzeugniss der in ihr treibenden Mächte darstellen. Hamlet ist ein einiger Charakter, obgleich sein äusseres Handeln schwankend und unsicher ist. Ebenso Tasso in dem Göthe'schen Drama. Dagegen ist Thoas in der Iphigenia von Göthe ohne Einheit des Charakters, da seine sittliche Bezähmung durch Iphigenia's moraliche Vorhaltungen nicht zu seinem Charakter als König eines barbarischen Volkes stimmt. Zur Einheit des Charakters gehört auch nicht die Einheit und Festigkeit desselben Zieles; die Ziele einer Person können wechseln, aber in ihrer Verfolgung muss immer derselbe Charakter sich geltend machen. Die Portia im »Kaufmann von Venedig« verfolgt mancherlei Ziele, aber immer ihrem Charakter getreu.

8. Die Einheit des Zieles gilt nur für die Hauptpersonen, welche die übrigen Personen führen; sie ist auch nur auf einer Seite nöthig. Dadurch wird diese führende Person der Held, an dem sich das Mitgefühl der Zuschauer hauptsächlich knüpft; dadurch werden auch die einzelnen Handlungen der Nebenpersonen zu einem Ganzen geeint. Es ist die Einheit des Begehrens und der Ursachlichkeit, welche hier verbindet. Auch die Gegner bei dem Kampfe können von einem Ziele und von einem Helden geführt werden. Die Theilnahme kann dann hinüber und herüber schwanken; von Agamemnon zu Achilleus; von Achilleus zu Hektor. Die Einheit ist in solchem Falle nicht gefährdet, weil der Kampf gegen das Ziel die einende Kraft desselben nicht aufhebt; die Griechen wollen Troja erobern, die Trojaner wollen Troja erhalten; das eine ist nur die Verneinung des andern. Durch die Niederlage des Gegners stellt sich das Ziel des Siegers als das höhere und bestimmende heraus. Die Gegner können aber auch vereinzelt, getrennt auftreten; so in der Odyssee alle jene, welche dem Odysseus die Rückkehr erschweren; Kalypso, Poseidon, Polyphem, die Freier.

9. Das Ziel, was verfolgt wird, muss ein bestimmtes, thatsächliches, aus den Gefühlen hervorgehendes sein. Es ist deshalb

bedenklich, die blosse Verwirklichung gewisser allgemeiner sozialer oder sittlicher oder religiöser Probleme und Sätze als das Ziel des Helden hinzustellen. Der einzelne Mensch erwärmt sich selten so lebendig dafür, wie das Handlungsbild fordert; vor Allem aber fehlt solchem Allgemeinen die thatsächliche Einheit des Zieles, wodurch allein es einend wirken kann. So ist die Ausbreitung der christlichen Religion kein einendes Ziel für ein Kunstwerk, sie kann in hundert verschiedenen Weisen verfolgt werden; wohl aber die Eroberung des gelobten Landes. So ist das Ziel des Faust im II. Theil zu allgemein und es fehlt deshalb dem Stück die Einheit des Kunstwerkes und Handlungsbildes. Gleiches gilt für die grossen Romane von Gutzkow, die »Ritter vom Geist« und der »Zauberer von Rom«. Deshalb sind sie auch zu einer unförmlichen Grösse angeschwollen. An einem ähnlichen Mangel leidet der Roman von Spielhagen: »In Reih und Glied«.

10. Allgemein sittliche oder soziale Gedanken mögen den Kern des Zieles bilden, allein in ihrer Allgemeinheit für sich reichen sie nicht zu, die That zu konzentriren und die einzelnen Handlungen so zu einen, wie das Kunstwerk es verlangt. Es ist deshalb falsch, wenn man von dem Dichter als Erstes fordert, es müsse ihm bei seiner Komposition irgend ein solch allgemeiner Gedanke, eine sogenannte Idee vorschweben, zu deren Versinnlichung das Ganze nur als Mittel dienen solle. Dies ist nicht einmal bei der Thierfabel wahr, wie oben gezeigt worden, aber noch viel weniger bei den grösseren Kunstwerken.

11. In jedem grösseren Handlungsbilde, sei es der Geschichte entlehnt oder frei komponirt, werden eine ganze Reihe solcher allgemeiner Sätze verkörpert, und solche Sätze sind für sich, in ihrer Allgemeinheit, nicht einmal von erheblichem Werthe, weil ihre Wahrheit für das Leben erst aus ihrer bestimmten Begränzung durch andere, gleich berechtigte Sätze hervorgeht (I. 144). Vielmehr sind es die Gefühle, welche der Künstler in dem Ereigniss verkörpert sieht, und die sehr mannichfach sein können; nur dadurch wird das Ereigniss, die That seelenvoll und bestimmt ihn zur künstlerischen Behandlung. Die Einheit wird nie durch solche allgemeinen Sätze herbeigeführt, sondern nur durch ein einzelnes, bestimmtes thatsächliche Ziel des Helden, was ebenso wohl sittlich wie unsittlich sein kann und in der Regel, je nach dem Gesichtspunkte, beides ist. Das Ziel der Antigone ist sittlich von der Familienpflicht aus und unsittlich vom Standpunkte des Staates. Durch diese Kollisionen, die in jedem grösseren Handlungsbild liegen, hat Hegel sich verleiten lassen, diese

Kollisionen innerhalb des Sittlichen als den allein wahren und zulässigen Inhalt der grössern Handlungsbilder zu behaupten. Allein da sie an sich ganz unlösbar sind, so würde ihre Versinnlichung in einem Kunstwerke wenig Werth haben; ihre Bedeutung für das Schöne kommt vielmehr nur aus den Gefühlen, welche ihnen unterliegen. Das Kunstwerk ist kein Lehrbuch der Moral und kein Erziehungsmittel.

12. Diese Einheit des Zieles ist es vor Allem, welche dem Handlungsbilde die Einheit giebt. Alle Verstösse dagegen können durch die andern Einheiten nicht gut gemacht werden und lassen sofort das Lose des Werkes empfinden. Dahin gehört der Fall, wenn zwei, einander ähnliche Ziele von verschiedenen Personen neben einander verfolgt werden. Deshalb leidet im Lear die Einheit durch die gleichlaufende Situation des Gloster. Man kann sie durch dialektische Wendungen zu rechtfertigen, ja als ein höheres Schöne darzulegen versuchen, wie Vischer thut; allein seine Gründe zeigen nur, dass dergleichen wohl die Mannichfaltigkeit steigert, aber nicht die gleich nothwendige Einheit. Aus demselben Grunde ist die Einheit in jenen Lustspielen Shakespeare's erschüttert, wo er mehrere Liebespaare neben einander einführt, die an Bedeutung und Interesse sich gleich stehen und deren Ziele nur neben einander herlaufen. Am losesten ist deshalb die Einheit im »Sommernachtstraum«. Dieser Mangel wird wenig dadurch gebessert, dass beide Handlungen in eine oberflächliche, ursachliche Verbindung gebracht werden; die doppelten Ziele lassen trotzdem die volle Einheit nicht zu Stande kommen.

13. Aus gleichem Grunde leidet, wenn auch in geringerem Grade, die Einheit des Kunstwerkes durch die Episoden, so weit sie in Handlungsbilder, wenn auch kleineren Umfanges, ausarten. Ihre Ziele stehen dann mit den Zielen der Haupthandlung in keinem Zusammenhange und drängen sich für eine kurze Zeit zwischen die Ziele dieser ein. Die Episoden dienen der Mannichfaltigkeit und wenn sie sich im richtigen Maasse halten, wenn sie mehr Stimmungsbilder bleiben und nur an gewissen Ruhepunkten der Haupthandlung auftreten, so entschädigen sie für die Störung der Einheit dadurch, dass sie die starre Regelmässigkeit und den gradlinigen Fortschritt mindern, wie er z. B. in der Orestie des Aeschylos durch den Mangel von Episoden besteht.

14. Es ist bereits früher (II. 143) bemerkt worden, dass in vielen Tragödien das Ziel des Helden gleich im Beginn erreicht wird und der Inhalt des Stückes sich wesentlich in den späteren Folgen des erreichten Zieles bewegt. So im Othello, im Lear, im Macbeth, im Faust I. Theil; auch im Oedipus in Kolonos, den Sophokles mehr

als Tendenzstück für die Athener gedichtet hat. Solche Stücke besitzen deshalb nicht die straffe Einheit, wie die Antigone, die Iphigenia in Tauris, die Maria Stuart, Tell, Götz u. s. w. Die Einheit wird in jenen Stücken nur durch die Einheit der Person und des Charakters erreicht. Was ihnen in dieser Beziehung abgeht, wird durch gesteigerte Mannichfaltigkeit ersetzt, in welcher Bestimmung sie, wie man leicht bemerken kann, jene straffen Einheitsstücke übertreffen. Auch kann der Genuss des erreichten Zieles oder seine Vertheidigung gegen die anwachsenden Gegner noch als Ziel der Helden in diesen Stücken aufgefasst werden.

15. Wenn dagegen die Einheit des Zieles ganz fehlt, so ist dieser Mangel durch nichts zu ersetzen. Dies gilt namentlich von Romanen, die sich in eine vollständige Lebensbeschreibung ihres Helden verlieren. Deshalb entbehren die Beschreibungen von Vergnügungsreisen der künstlerischen Einheit, obgleich sie ein Seelenvolles sind. Die Reise ist nur die äussere Form, in der eine Person eine Reihe von Abenteuern hinter einander erlebt; diese sind aber durch keine Einheit eines Zieles ursachlich verbunden. Deshalb ist auch die Einheit im Don Quichote eine lose; sie ruht nur auf der Person und den Charakter des Helden. Noch loser ist die Einheit im Dekameron des Boccacio; sie ist nur durch die Einheit der erzählenden Gesellschaft vermittelt.

16. Die letzte Einheit im Handlungsbilde ist die Einheit der Weltlage, welche sich in den Charakteren, Ereignissen und Thaten der Dichtung überall wiederspiegelt. Fehlt dieser Unterlage die einheitliche, widerspruchsfreie Gestaltung, so kann ihre einende Wirkung auch nicht in der Handlung hervortreten. Diese Einheit fehlt den Tragödien von Corneille, Racine, Voltaire, so weit sie antike Stoffe behandeln. Die Handlung in denselben ist der antiken Weltlage entlehnt und hat ihre Wurzeln, wodurch sie verständlich wird, nur in dieser. Die Charaktere dagegen sind der Zeit Ludwigs XIV. entlehnt, und deren Inhalt, deren verliebtes Wesen, deren Neigung zur Intrigue, deren Schönrednerei und innere Hohlheit sind nur aus dieser Weltlage zu verstehen. Der Mangel dieser Tragödien liegt deshalb nicht blos in den alt-römischen Namen; es würde keine Einheit in sie kommen, auch wenn man die Personen französisch umtaufte. Die weiteren hier auftretenden Fragen sind bereits früher (II. 128) erörtert.

17. Mit diesen vier Einheiten ist die Einheit des Handlungsbildes erschöpft. In den Systemen des Schönen wird zwar viel von Einheit gesprochen, aber ihre einzelnen Bestimmungen werden wenig

entwickelt. Für die Tragödie galten lange Zeit die Einheiten des Ortes, der Zeit und der Handlung. Die beiden ersten haben es indess gar nicht mit der Einheit, sondern mit der Wahrscheinlichkeit des dramatischen Handlungsbildes zu thun. Diese beiden Einheiten sind schon in der antiken Tragödie nicht immer eingehalten. Die »Eumeniden« des Aeschylos spielen erst in Delphi und dann in Athen und zwischen beiden liegt ein Zeitraum von Jahren. Die Frage, wie weit die Wahrscheinlichkeit des Geschehens in dem Schönen innezuhalten ist, wird durch ganz andre Gründe bestimmt, wie die Frage der Einheit. Sie ist früher erörtert (I. 294).

18. Aristoteles spricht in seiner Poetik (Kap. 8) nur von der Einheit der Handlung. Er sagt: »Die Einheit der Tragödie »entsteht aus der Einheit der Handlung und nicht, wie einige glauben, »aus der Einheit der Person.« Diese Einheit beschreibt er näher dahin: »die eine Handlung soll die wahrscheinliche oder nothwendige »Folge der andern sein« — »was keinen Einfluss auf die Handlung »hat, es mag gesetzt oder weggelassen werden, ist gar kein Theil der »Handlung.« — Man sieht, wie Aristoteles hier nur die Ursachlichkeit hervorhebt; die Einheit des Zieles ist aber mehr. Ursachlichkeit kann auch ohne Ziel bestehen; bei einem Vagabonden ist alles ursachlich, aber doch nicht durch ein Ziel, verknüpft. Ebenso ist es falsch, wenn Aristoteles die Einheit der Person nicht für ebenso nothwendig hält, wie die Ursachlichkeit.

19. Das Handlungsbild ist hier zunächst innerhalb der Dichtkunst nach seiner Einheit untersucht worden. Es tritt auch in der Malerei und Plastik auf. Die vier Einheiten bleiben hier dieselben; indess folgt aus der auf einen Moment beschränkten sinnlichen Darstellung dieser Künste, dass die Einheit der Person und des Charakters hier von selbst gegeben ist. Die Einheit des Zieles muss hier, um einend zu wirken, in den einzelnen Personen sinnlich hervortreten; man muss sehen, dass sie alle einem Ziele entweder dienen oder es bekämpfen. Episoden können hier in räumlicher Nebenstellung vorkommen. Eine solche Episode ist der Hirt in der Farnesischen Stiergruppe. Das bei der Dichtung dafür Gesagte gilt auch hier.

20. Die Weltlage tritt bei den bildenden Künsten vermöge der sinnlichen Bestimmtheit, zu der sie genöthigt sind, schärfer als in der Dichtung hervor; ihre Verletzung ist deshalb für die Einheit dieser Kunstwerke störender. Trotzdem hat sich die Naivität des Mittelalters darüber hinweggesetzt. Die alten Malerschulen haben die Engel und Heiligen mittelalterlich kostümirt; die römischen Soldaten bei den Kreuzigungen Christi kommen mit den Waffen italienischer

Kriegsknechte; die Gehülfen bei der »Grablegung Christi« von Albrecht Dürer tragen deutsche Röcke und Hüte. Am stärksten ist der Gegensatz in den heiligen Bildern zwischen den göttlichen Personen und den Donataren, von denen bereits früher (I. 258) gesprochen worden ist. Es ist unzweifelhaft, dass die Einheit dieser Kunstwerke durch solche Widersprüche in der Weltlage gestört ist. Es sind die Anfänge des naturalistischen Schönen, die sich hier, freilich an der unrechten Stelle, geltend machen, aber einen wohlthuenden Gesensatz gegen die einseitig ideal- oder geistig-schönen Hauptpersonen bilden. Das Matte dieser in den ältern Bildern wird durch das Kräftige jener ergänzt. Dieser Umstand entschädigt für die verletzte Einheit.

21. Die Einheit des Stimmungsbildes in der Dichtkunst, Malerei und Plastik bildet sich aus ziemlich denselben Momenten, wie bei dem Handlungsbild. Die Einheit des Charakters tritt hier weniger hervor, weil es zu keinem Handeln kommt, und statt der Einheit des Zieles tritt hier die Einheit des Gefühles ein. Da kein Handeln statt findet, kann auch kein Ziel bestehen und die Unterschiede einen; vielmehr sind die einzelnen Personen nur durch die Gleichheit der Gefühle, die sie beseelen, verbunden. Es ist nicht mehr die Form der Ursachlichkeit und des Zieles, sondern die Form der begrifflichen Gleichheit, welche hier einend auftritt. So erfüllt die Trauer über die Vergänglichkeit des Irdischen die Trojaner wie die Griechen in dem »Siegesfest« von Schiller; selbst die Gegner sind dadurch geeint. So sind in »den trauernden Juden« von Bendemann die einzelnen Personen durch den gleichen Schmerz über das Exil geeint. In vielen Gedichten hat das Gefühl die einende Kraft für die verschiedenen Bilder dadurch, dass sie alle nur ihm zum Ausdruck dienen. Das Gefühl ist hier das Erste, was nach seiner Darstellung sucht und von dem einen Bilde zu dem andern abspringt, um auf diese Weise durch diese Mehrheit sein Wesen ganz zu offenbaren. Das Stimmungsbild entsteht hier gleichsam aus einem Handeln; das Gefühl sucht nach seiner Offenbarung und Darstellung; die verschiedenen Versuche bilden ein Handeln, was durch das Ziel der Offenbarung seine Einheit erhält.

22. So wie die Einheit des Zieles durch den Kampf und die Gegner nicht gestört wird, so kann auch im Stimmungsbild ein Wechsel des Gefühls eintreten; ja es kann zu seinen Gegensätzen fortschreiten, aber es muss allmählig oder ursachlich erfolgen. Die Dichtung ist vorzugsweise auf diese Form angewiesen. So beginnt das Gedicht von Göthe: »die Rettung« mit Todesgedanken und schliesst

mit Liebeslust, ohne die Einheit einzubüssen; ein Mädchen zieht den Unglücklichen vom Wassertode ab, und er verliebt sich dabei in sie.

23. In den bildenden Künsten wird die Einheit der Gefühle und ihre Abstufung in räumlich neben einander befindlichen Gruppen dargestellt. So in der »Schule von Athen« von Raphael, in »Abendmahl« von Leonardo da Vinci. Jeder der Jünger wird hier anders von dem Ausspruch des Meisters berührt, Judas sogar mit heimlichem Schrecken erfüllt. Im »Tode des Ananias« von Raphael erfreut sich dessen Frau noch am Geldzählen, während Ananias schon im Sterben liegt. In den niederländischen Gemälden sind die Freuden der Schenkstuben oder des Schlittschuhlaufens in den mannichfachsten Gruppen dargestellt, aber das Grundgefühl aller Gruppen ist das gleiche.

24. Die Einheit der Weltlage ist dem Stimmungsbilde so nothwendig, wie dem Handlungsbilde. Dies gilt selbst für die Baukunst. Sie ist hier verletzt, wenn der Kreisbogen mit dem Spitzbogen zugleich auftritt, wenn, wie bei der Werder'schen Kirche in Berlin, die Thürme mit einer halb italienischen Plattform enden, während die Lisenen in gothische Spitzen auslaufen. Unter den plastischen Werken zeigt die Statüe Friedrich Wilhelm III. im Thiergarten bei Berlin eine Verletzung dieser Einheit, indem das Relief um den Sockel ideale Gruppen in halb nackten Gestalten darstellt, während der König darüber in der modernen bürgerlichen Kleidung mit zugeknöpftem Rock auftritt.

25. Wo die Stimmungsbilder in mehrere Personen oder Gruppen sich ausbreiten, muss die Einheit derselben schwächer, als die der Handlungsbilder sein, da der Zweck bei letztern stärker eint, als die begriffliche Gleichheit bei jenen. Man empfindet dies an Kaulbach's »Zeitalter der Reformation« im Vergleich mit seinem »Fall Babel's« und seiner »Zerstörung von Jerusalem«. Noch loser wird die Einheit, wenn statt der Gleichheit eines Gefühles die Einheit eines allgemeinen Gedankens oder die Einheit eines sinnlichen Gegenstandes dafür eintritt. So in vielen Gedichten Schiller's, wie »die Macht des Gesanges«, »Würde der Frauen«, »das Glück«. Die »Glocke« enthält eine Mehrheit von Stimmungsbildern, die nur durch die zu giessende Glocke lose mit einander verbunden sind; es fehlt diesem Liede die Einheit des Kunstwerkes, so hoch es auch gefeiert ist. In Heine's »II. Traumbild« aus seinem Buch der Lieder sind die mehreren Stimmungsbilder viel tiefer durch den Todesgedanken geeint.

26. In den Stimmungsbildern der Musik, Baukunst und Landschaftskunst verschwindet die bestimmte Persönlichkeit, die

aus ihr und dem Charakter abgeleitete Einheit fällt daher in diesen Künsten hinweg; dafür tritt in ihnen die Einheit des stetigen, räumlich oder zeitlich sich Berührenden, das *An-einander* auf; es bildet die sinnliche Grundlage ihrer Einheit, die dann durch die Gleichheit des Gefühls und der Weltlage innerlich vollendet wird. In der *Musik* ist es das Thema, was aller Entwicklung zu Grunde liegt, überall mehr oder weniger hindurchklingt und damit die Einheit vermittelt. Die mehreren Themen eines Stückes gleichen den mehreren Gruppen der niederländischen Gemälde, sie sind verschiedene Modulationen desselben Grundgefühls. Oder sie gleichen den Gedichten, wo das eine Gefühl in seinen Gegensatz übergeht und von da wieder zurückfliesst. So ist in der Cis-moll-Sonate von Beethoven die Stimmung im Adagio trübe, ernst, in sich versunken. Im Mittelsatz bricht das Gefühl zur Bestimmtheit und Entschlossenheit durch. Im Schlusssatz wechseln diese Gegensätze der beiden ersten Sätze und verbinden sich endlich zu einem erhebenden Schluss.

27. In der *Baukunst* fehlen die Mittel für die Darstellung der besondern Gefühle, es bleibt hier bei den einfachen Gegensätzen des Erhabenen und der Lust; die Grundstimmung in den Bauwerken kann deshalb nur eine von beiden sein, und damit ist, wenn die einzelnen Theile des Bauwerkes dieser Stimmung entsprechen, die innere Einheit vorhanden. In den schönen *Park* kann wohl ein Wechsel von Erhabenem und Heiterem eintreten, solcher Wechsel schliesst sich aber zu keiner wahren Einheit zusammen, es sind nur äusserlich verbundene Stimmungsbilder. Der *Maler* kann deshalb in seine Landschaft nicht das Erhabene und das Einfach-Heitere zugleich als Grundton mit gleichem Werthe aufnehmen; aber er kann die Lust als Episode in das Erhabene, wie der Dichter, einführen, z. B. das Melken der Kühe in einer Alpenlandschaft.

28. Zu den bisher betrachteten inneren Einheiten tritt in den Werken der Dichtkunst noch die aus der *Wissensform* entspringende Einheit (II. 192) hinzu, und zwar für die Handlungsbilder ebenso, wie für die Stimmungsbilder. Diese Einheit ist eine Folge der Unsinnlichkeit des dichterischen Materiales. Da die Dichtung nur im bildlichen Vorstellen verharrt und vom körperlichen Mater[illegible] sich fern hält, so bleibt ihr Stoff innerhalb des Wissens und nim[illegible] an der oben geschilderten, dieser Wissensform eigenthümlichen E[illegible]heit Theil. Derselbe Stoff erscheint deshalb in der Dichtung v[illegible] dichteter, als in der realen Welt.

### b) Die äussern Einheitsformen.

1. Die bisher behandelten Einheiten sind die innern genannt worden, weil sie auf den Gefühlen, als dem Inhalt des Kunstwerkes beruhen. Zu ihnen treten noch eine Reihe mehr äusserlicher Bestimmungen hinzu, deren Bedeutung für das Kunstwerk ebenfalls nur in ihrer einenden Kraft liegt. Es sind die Regelmässigkeit, die Symmetrie, die Proportion; in der Malerei ausserdem der Farbenton und in der Musik die Klangfarbe. In den Systemen werden diese Elemente als unmittelbare Bestimmungen des Schönen selbst behandelt; allein es liegt dem eine Unklarheit zu Grunde; sie dienen nicht zum Ausdruck des Gefühls, sie haben keinen Gefühlsinhalt und sind deshalb an sich nichts Schönes; aber indem sie die Einheit des Kunstwerkes vermitteln, dienen sie mittelbar der Schönheit. Herbart und Zimmermann unterschieden nicht zwischen diesen unmittelbaren und mittelbaren Ursachen des Gefallens bestimmter Verhältnisse und geriethen dadurch auf den Gedanken, dass das Schöne selbst und unmittelbar in diesen Verhältnissen enthalten sei.

2. Die Regelmässigkeit ist die gleiche Wiederholung derselben Gestaltung, wie sie z. B. in den Fenstern, in den Säulen eines Gebäudes auftritt; oder in den Bäumen einer Garten-Allee. In der Symmetrie kommt die Ungleichheit in diese Reihe; sie wird unregelmässig; aber sie erhält einen gleichen Gegensatz in umgekehrter Richtung. Diese Reihen weisen damit alle auf einen Mittelpunkt hin, welcher sie eint. Beispiele sind die beiden Flügel eines Pallastes; die beiden Seitenschiffe einer Kirche, die beiden Seiten des menschlichen Körpers. In der Proportion fehlt dieser Mittelpunkt. Die einzelnen Glieder sind ungleich und laufen ohne Gegensatz fort, aber für das Maass des Unterschiedes der Einzelnen besteht in der Proportion ein Gesetz, was das Gleiche und somit das Einende für die ganze Reihe abgiebt. So bei den abnehmenden Stockwerken eines Pallastes oder eines Thurmes. Noch enger wird die Verbindung, wenn die Reihe nicht ohne Ende fortläuft, sondern durch Summirung ihrer Glieder in sich zurückkehrt.

3. Dies ist in dem sogenannten goldnen Schnitt der Fall, dessen Bedeutung von Zeising hervorgehoben worden ist. Bei diesem ist ein Ganzes in zwei Theile getheilt, von denen der kleinere sich zum grössern verhält, wie dieser zum Ganzen oder zur Summe von beiden Theilen. Man kann diese Proportion nicht blos in den Bauten, sondern auch in den organischen Gestalten und an dem menschlichen Körper nachweisen, natürlich hier nicht in mathematischer Genauig-

keit, was indess seiner Wirksamkeit auf den Beschauer keinen Eintrag thut.

4. Das einende Element in diesen Formen ist lediglich die begriffliche Gleichheit, welche in der Formel oder dem Gesetz der Reihe enthalten ist. Sobald dies aufgehoben wird, verschwinden diese Formen und ihre einende Kraft. Diese Kraft ist um so stärker, je mehr Unterschiede dabei eintreten, die durch sich selbst, d. h. durch Zurückführung auf eine höhere Gleichheit überwunden werden. Deshalb ist die Einheit des Regelmässigen die schwächste; stärker eint die Symmetrie; noch mehr die Proportion und am meisten die in sich rückkehrende Proportion. Da die Baukunst kein Organisches zu ihrem Realen hat, so ist sie vorzüglich im Stande, von diesen einenden Formen Gebrauch zu machen; sie ersetzen bei ihr die einenden Elemente der andern Künste, welche ihr versagt sind. Neuerlich hat man diese Regelmässigkeit und Symmetrie in den Bauten, welche nur der Lust dienen, vermieden; viele Schlösser und Landhäuser werden absichtlich unregelmässig in Thürmen, Fenstern und Flügeln gebaut. Es bleibt solchen Bauwerken dann nur die Einung durch das Gefühl. Je mehr sie von dem Regelmässigen und Symmetrischen sich befreit zeigen, desto ungehemmter macht sich der Zweck der Behaglichkeit und Bequemlichkeit geltend. Indem dieser Gefühlsinhalt hervortritt, giebt er ihnen eine innere wohlthuende Einheit. Aehnlich wirkt die Unregelmässigkeit der alten Ritterburgen; alles in ihnen ist von dem einen Gefühlsinhalt der Vertheidigung und Sicherheit bestimmt und erfüllt.

5. In der Landschaft schliesst die Lebendigkeit des Organischen diese regelmässigen Proportionen aus; nur die Symmetrie tritt hier auf, aber sie gestaltet sich hier freier. Entweder senkt sich in den landschaftlichen Gemälden die Formation von der Mitte nach beiden Seiten, oder die Mitte ist das leere, niedrige und das Bedeutende hebt sich nach beiden Seiten. Die Gegensätze sind bald Felsen gegen Baumgruppen, bald Wasser gegen Land; bald Einsamkeit gegen menschliche Wohnung. In der Biegsamkeit des Seelenvollen der Naturgegenstände hat der Maler und Gärtner hier einen grossen Spielraum.

6. Am menschlichen Körper besteht nicht blos die symmetris[che] Einheit der beiden Seiten, sondern auch die der rückkehrenden [Pro]portion in mehrfacher Weise. In den Bewegungen des Mensch[en] erhalten diese Proportionen leise Verschiebungen, bei welchen sie a[ber] erkennbar bleiben und sich mit dem Seelenvollen der Bewegung v[er]binden. Die griechischen Bildhauer haben diesen Schatz von Nat[ur]schönheit in Stellungen und Bewegungen in hohem Maasse zu [...]

reizendsten Kunstwerken benutzt. Beispiele sind der Sandalenbinder; der Knabe, der sich einen Splitter aus dem Fusse zieht; die Venus Kallipygos. Die Symmetrie wird bei der plastischen Gruppe wieder bedeutender. Die Gruppen des Laokoon, des farnesischen Stiers, der Niobiden zeigen, wie stark die Symmetrie trotz ihrer Verhüllung hier eint. Ebenso bildet in der Artemis des Louvre der Hirsch, im Apollon Kitharödos die Harfe, im Apoll von Belvedere der Mantel die symmetrische Ergänzung der Person. Dasselbe gilt von den Gruppen im Gemälde. Die Sixtinische Madonna, die Transfiguration bewahren bei aller Freiheit das Symmetrische in hohem Grade, dessen einende Wirkung bei aufmerksamer Betrachtung leicht erkannt wird.

7. Wo äusserliche Hindernisse der Symmetrie entgegentreten, hält sich der Künstler wenigstens an die Regelmässigkeit; allein man vermisst dann ungern die stärker einende Macht der Symmetrie. So z. B. in den Reliefs der Friese des Parthenon, wo der schmale Raum den Künstler nöthigte, seine Reiter- und Frauengestalten hintereinander auf gleicher Linie folgen zu lassen. Aehnliches gilt von den Abendmahlscenen; die lange grade Tafel, an der die Apostel sitzen, hemmt, wie bei jenen Friesen, die symmetrische Erhebung und schwächt die Einheit der Situation.

8. In der Musik ist die Regelmässigkeit zunächst durch die Gleichheit des Zeitmaasses und Taktes, und die Proportion durch den Rhythmus vertreten. Diese Elemente einen zunächst die Themen und einzelnen Perioden des Musikstücks. Hier ist ihre einende Wirkung so stark, dass sie den Zuhörer unwillkürlich zu gleichen rhythmischen Bewegungen veranlasst. Die Regelmässigkeit und Symmetrie dehnt sich indess auch auf die grösseren Bestandtheile des Musikstücks aus. Die Verbindung mehrerer Perioden zu grösseren Abtheilungen geschieht in dieser Form. Das weichere, mildere Thema wird in der Regel symmetrisch von den härteren und bestimmteren umschlossen. Im Kirchenstyl werden diese Verhältnisse strenger innegehalten. Im Choral fehlt der Rhythmus; in den Märschen und Tänzen ist er überwiegend; letztere werden deshalb schneller als ein Ganzes erfasst. In den Versmaassen und ihren Ausbildungen zu Strophen, Sonetten u. s. w. ist die einende Wirkung dieser Elemente leicht zu bemerken. Alle diese Mittel dienen aber nur äusserlich zur Verstärkung der innern, auf dem Gefühl ruhenden Einheit. An sich kann diese nie durch jene ersetzt werden; weder eine Symphonie, noch eine Dichtung kann blos auf diese symmetrischen und rhythmischen Einheiten gestützt werden. Aristoteles hat sie in seiner Poetik überschätzt.

9. Der Farbenton in der Malerei ist von hoher einender Kraft,

wenn er über alle Lokalfarben des Gemäldes mildernd sich hinzieht. Das Seelenvolle, was in ihm liegt, erfüllt damit gleichsam alle, auch die unbedeutendsten Gegenstände, und ein Gefühl durchzieht dann das ganze Bild. Dies gilt namentlich von den landschaftlichen und architektonischen Gemälden. Die wunderbare Wirkung des Helldunkels ruht auf dieser Ausbreitung des Seelischen, des Grundgefühls über alles Einzelne; ebenso die Wirkung der allgemeinen heitern oder düstern Tinten der Luft.

10. Die Klangfarben der Musik entsprechen diesen Farbentönen der Malerei. Durch die Gegensätze der Vokal- und Instrumentalmusik, der Streich- und Blasinstrumente, der Harfen und Geigen können die Bestandtheile des Musikstücks nicht allein von einander abgetrennt, sondern zugleich jede in sich stärker geeint werden. So ist das einleitende Adagio der Freischütz-Ouvertüre durch die Klangfarbe der Hörner noch besonders geeint; ebenso sind die A-capella-Sätze in den Opern durch die Klangfarbe der menschlichen Stimmen besonders verbunden. In der Ouvertüre zum Tannhäuser ist der Choral mit seiner erhabnen Ruhe in die Blasinstrumente und das Geschwirre, die Unruhe der bösen Geister in die Geigen verlegt; durch diese verschiedenen Klangfarben sind diese Gegensätze jeder in sich geeint und zugleich beide mit einander, indem erst die Verbindung der beiderseitigen Klangfarben den vollen Klang des Orchesters ergiebt.

## D. Die Lösung im Kunstwerk.

### 1. Der Begriff der Lösung.

1. Man kann die Lösung das innerliche Ende des Kunstwerks nennen. Das Ende in dem frühern Sinne (II. 148) kann durch die Erreichung des Zieles oder durch den Tod der Hauptpersonen vollkommen begründet sein und dennoch kann die Lösung fehlen und das Kunstwerk mangelhaft bleiben. Das Ende beschäftigt sich mit dem Ende der Form (der Handlung), die Lösung mit dem Ende des Inhalts (der Gefühle). In der Lösung wird ein Ende gefordert, dafür die, durch das Werk aufgeregten idealen Gefühle einen beruhigenden, befriedigenden Abschluss gewährt. Indem der Zuschauer nicht mit dem Ende der Handlung zufriedengestellt ist, sondern auch eine Lösung der spannenden und widerstrebenden Gefühle fordert, ist auch aus diesem Punkte ersichtlich, dass die Gefühle den Kern des Schönen bilden und alles Andre nur der Darstellung dieses Inhalts dient.

2. Die Lösung ist eine Bestimmung, die erst am Kunstwerke hervortritt. Das elementare Schöne, z. B. das Blau des Himmels, der einzelne Flötenton, das Bild eines Veilchens bedarf keiner Lösung, weil nur ein elementares Gefühl in ihnen vertreten ist. Erst die Mannichfaltigkeit des Inhaltes im Kunstwerk treibt zur Lösung. Es ist bereits (II. 166) dargelegt worden, welche mannichfachen Gefühle bis zu den äussersten Gegensätzen den Inhalt des Kunstwerkes bilden können und wie kein Kunstwerk diese Unterschiede entbehren kann.

3. Im realen Leben laufen diese Gegensätze neben einander her, eins drängt gegen das andre und es bleibt zufällig, welches die Uebermacht gewinnen und wie lange es diese Macht behalten wird. In der Regel muss es bald wieder einem neuen Gefühle weichen und der Wechsel geht ohne Ende fort; nur selten zeigen sich Abschlüsse, die als Ergebniss eines Unternehmens, eines Kampfes einem bestimmten Gefühl eine schliessliche beruhigende Macht auf längere Zeit gestatten.

4. Das Kunstwerk kann sich diesen Zufällen nicht unterwerfen. Es gehört der idealen Welt an, welche der Mensch nur geschaffen hat, um die Mängel der realen zu bessern und um seinen sittlichen und freudigen Gefühlen eine reinere Entwicklung in idealer Form zu bereiten. Daraus folgt, dass die Kunst nicht blos das Störende und Bedeutungslose des Realen aus ihrem Bilde durch Idealisirung entfernen, dass sie ihren einzelnen Werken nicht blos eine reichere und dichtere Mannichfaltigkeit und eine strengere Einheit gewähren wird, sondern auch, dass sie dem Chaos der realen Gefühle und dem Zufall ihres Auftretens und Verschwindens entgegentreten und ihn in ihre Bilder nicht einlassen wird.

5. Die Kunst wird trotzdem die Mannichfaltigkeit der Gefühle nicht vernichten, vielmehr eher steigern; sie wird nicht blos die Lust, sondern auch den Schmerz, nicht blos das Erhabene, sondern auch das Gemeine und Verächtliche in ihre Bilder aufnehmen; sie wird diese Gegensätze zu den mannichfachen Besonderungen fortführen; aber sie wird es nicht dem Zufall überlassen, mit welchem Gefühle ihr Werk abschliessen, welches Gefühl als das herrschende in der Seele des Beschauers schliesslich beharren soll.

6. Bei der Frage nun, welche Arten von Gefühlen geeignet sind, diesen Abschluss zu bilden, muss auf die frühere Untersuchung der Gefühle zurückgewiesen werden. Indem das Wesen der Seele nur in dem Für-sich-sein der Lust oder in dem Aufgegangen-sein in das Erhabene sich vollendet, indem die Seele ebenso von dem Schmerze, wie von dem Gemeinen abgestossen wird und alle Kräfte in Bewegung setzt, um ihnen zu entgehen; indem alles Streben des Menschen in

der realen Welt nur dem Glücke oder dem Sittlichen und dem Auf gehen in das Erhabene zugewendet ist und nur in dessen Erreichung beruhigt und befriedigt wird, erhellt, dass auch das Kunstwerk nur in diesen idealen Gefühlen seinen Abschluss gewinnen kann. Der Unterschied gegen die reale Welt besteht hierbei blos darin, dass das Sittliche in der idealen Welt nicht jene überwiegende Bedeutung hat, wie in der realen; die Gefühle der Lust sind hier mehr und stärker, wie in der realen Welt im Stande, einen beruhigenden Abschluss, selbst auf Kosten des Sittlichen, zu gewähren, wie früher (I. 309) gezeigt worden ist.

7. Die Definition der Lösung ist hiernach leicht zu geben. Sie hat mit den äusserlichen Umständen, mit den Vorgängen und Handlungen als solchen nichts zu thun; ihr Wesen liegt lediglich in bestimmten Gefühlen, welche durch die Handlungen und Ereignisse nur verkörpert werden. Die Lösung des Kunstwerkes ist die Auflösung der Gegensätze und Unterschiede der im Kunstwerke dargestellten Gefühle zu einem Grundgefühl, zu einer Grundstimmung entweder der Lust oder Achtung, mit welchem das Kunstwerk räumlich oder zeitlich abschliesst und damit auch bei dem Beschauer diese Grundstimmung zur abschliessenden und beharrenden erhebt.

8. Die äussere Darstellung dieser Lösung wird in dem Handlungsbilde eine andre sein, wie in dem Stimmungsbilde; sie wird ebenso sich anders in den Künsten gestalten, welche, wie die Musik und Dichtkunst, einen zeitlichen Verlauf in ihre Bilder aufnehmen können, als in den bildenden Künsten, wo dies für deren sinnliches Bild unmöglich ist. Die Lösung wird endlich eine andre in dem Erhaben-Schönen sein, als in dem einfach- und komisch-Schönen. Hiernach wird die Darstellung des Besondern sich zu ordnen haben.

## 2. Die Lösung in dem Handlungsbilde.

1. So wie durch die Gegner und den Kampf die Mannichfaltigkeit in die Handlung kommt, so kommt durch das Ende dieses Kampfes die Lösung in die Handlung. Der Beginn des Kampfes und seine Dauer ruft die verschiedensten und entgegengesetzten Gefühle wach nach allen Richtungen trennen sich die Ansichten und die Interessen erst mit dem Ende des Kampfes, mit dem Siege des einen Theils und mit der Niederlage des andern gehen diese Gegensätze wieder in ein einfaches Gefühl zusammen, was sich als Lösung herausbildet

2. Im erhabenen Handlungsbilde sind es die Autoritäten, die in Kampf gerathen; die Niederlage führt zu dem Untergange eines

Erhabenen; sie ist der Stoff für die Tragödie. Es ist bereits früher gezeigt worden, dass die, durch die Tragödie schliesslich erweckten Gefühle nur die Gefühle der Achtung, der Bewunderung, der Ehrfurcht und des Aufgehens in die erhabene Macht sind. Im Beginn und im Fortgange der Tragödie können auch mannichfache Gefühle der Lust und des Schmerzes die Handlung erfüllen; allein das Ende der Tragödie muss zu jenen Gefühlen des Erhabenen zurückführen und in ihnen liegt die Lösung. Nur wo der Dichter den Menschen im Helden zu sehr hervorgehoben und damit dem Zuschauer zu nahe gerückt hat, kann ein freudiges oder schmerzliches Mitgefühl in die schliessliche Erhebung sich eindrängen. Die Lösung wird aber auch dann bei dem erhabenen Handlungsbilde immer in dem Gefühle des Erhabenen enthalten sein. Jene Mitgefühle geben ihm nur eine leise Färbung von Lust oder Schmerz, die der Mannichfaltigkeit dient.

3. Das Gefühl des Erhabenen gestaltet sich aber auch in sich selbst verschieden, je nachdem beide kämpfenden Mächte in dem Kampfe untergehen oder nur eine, und im letzten Falle ist die Empfindung wieder eine andere, je nachdem der eigentliche Held des Stückes untergeht, oder sein Gegner. Das Schlussgefühl, was die Lösung enthält, kann sonach ein dreifaches sein. Zum Untergange gehört nicht immer der Tod des Kämpfenden; es genügt auch eine Niederlage, welche den Gegner vollständig niederbeugt und den Kampf aufgeben lässt.

4. In jenen Tragödien, wo beide Theile untergehen oder gebeugt werden, wie im Hamlet, im Julius Cäsar, in der Braut von Messina und in der Antigone ist die Erschütterung am stärksten; die Wirkung bleibt hier rein tragisch. Das Ich fühlt hier seine ganze Nichtigkeit, indem selbst die erhabenen Mächte sämmtlich untergehen, welche ihm als das Feste, als das Ewige gegolten haben. Dieser Zustand enthält eine Loslösung von allem Irdischen und gleicht in seinem Wesen der von Schopenhauer geschilderten Verneinung des Willens zum Leben. Der Zuschauer fühlt sich von allen irdischen Interessen gereinigt; er hat keine Stütze, kein Festes, kein Ziel, selbst keinen sittlichen Zweck mehr; alles ist in ihm ausgetilgt; nur die Verneinung und Vergänglichkeit von Allem erfüllt sein Denken; sein Wollen und Fühlen ist gelähmt. Dieser Zustand hat, wie jeder erhabene, in seiner Beugung auch eine Erhebung; aber diese letztere bleibt durchaus innerlich. Dieser Zustand ist damit, wie jeder an sich erfahren kann, vollkommen zur Lösung geeignet. Man kann diesen Zustand den negativ erhabenen nennen; Schopenhauer hat seine Bedeutung und seine beruhigende Macht mit vielem Geschick dargelegt und da

es sich hier nicht um eine Lösung für das ganze Leben oder für das Ganze der sittlichen Welt handelt, so ist das Lob Schopenhauers hier am Platze.

5. Den Gegensatz bildet der Fall, wo der Held der Tragödie allein untergeht und seine Gegner, als Sieger, das Feld behaupten. Dieser Fall ist der häufigste; hierher gehören Agamemnon, die Choephoren, die Perser von Aeschylos; Oedipus von Sophokles; Macbeth, Lear, Othello, Antonius und Kleopatra; Fiesko, die Jungfrau von Orleans, Wallenstein; Götz, Egmont; die beiden Theile der Nibelungen. Das schliessliche Gefühl des Zuschauers ist auch hier das Erhabene, allein die Beugung ist nicht so stark, wie in dem ersten Falle. Es bleibt hier dem Helden gegenüber noch ein Erhabenes in seinem Gegner bestehen und der Glanz der Erhabenheit geht auf diesen über. Das Interesse des Zuschauers hat dem Helden gegolten; allein die Niederlage desselben ist nicht ohne einen Fehltritt seinerseits über ihn gekommen und damit bleibt das schliessliche Gefühl nicht in der reinen Verneinung. Indem ein Festes, Erhabenes sich erhält, hat das erhabene Gefühl an ihm einen Halt und behält einen bejahenden Inhalt.

6. Im dritten Fall siegt der Held über seinen Gegner. Das Tragische knüpft sich hier nur an den Untergang dieser Gegner oder bleibt auch ganz aus. Dahin gehören die Eumeniden von Aeschylos, die Medea und die Iphigenia in Tauris von Euripides; Tell; Faust. Insbesondere aber gehören die meisten epischen Dichtungen hierher, die Ilias, die Odyssee, die Aeneide, das befreite Jerusalem, die einzelnen Heldensagen des Firdusi und Ariost. Die Lösung schliesst auch hier in dem Gefühl des Erhabenen; aber das verneinende Moment darin ist hier von dem bejahenden völlig überdeckt. Indem der Held den Sieg davonträgt, für den auch das Mitgefühl sich geregt hatte, wird in dessen Erhebung und siegender Majestät zugleich die eigne Erhebung empfunden; der Zuschauer fühlt sich mit dem Helden erhoben und geniesst mit ihm seine Hoheit.

7. Es erhellt daraus, dass das Gefühl, was die Lösung bewirkt, bei einem tragischen Ende nicht so verschieden ist von dem, bei einem glücklichen Ende der erhabenen Dichtung. In beiden Fällen bilde das Gefühl der Erhebung die Lösung; nur dass im ersten Falle da verneinende, im andern das bejahende Moment darin überwiegt. D nun in jedem, von dem Erhabenen bewirkten Gefühle beide Moment enthalten sind, so erhellt, dass dieser Unterschied nicht das Wesen sondern nur die Besonderung trifft.

8. Es ist bereits früher (II. 30) dargelegt, dass der Sieg de

Sittlichen zur Lösung des erhabenen Kampfes nicht nöthig ist. Die Autoritäten stehen über dem Sittlichen und selbst bei den erhabenen Leidenschaften menschlicher Helden wird das Unrecht durch die erhabene Grösse derselben verdeckt. Die Lösung ist vielmehr nur durch die Erhabenheit der kämpfenden Mächte bedingt; deshalb bleibt die Lösung trotz aller poetischen Gerechtigkeit und Bestrafung der Bösewichter aus, wenn diese Erhabenheit fehlt, wie z. B. in Kabale und Liebe. Deshalb ist eine Lösung durch Reue, Busse, durch Um-Verzeihung-Bitten, durch Bekenntniss der Schuld, durch moralische Besserung von Seiten des Helden in der Tragödie eine Unmöglichkeit. Deshalb wirken die weinerlichen Selbstanklagen des Kreon in der Antigone verletzend. Käme es nur auf den Sieg des Sittlichen an, so wäre dies unbegreiflich.

9. So wie aber im Lauf der Handlung sich Gefühle der Lust und des Schmerzes an die erhabenen Gefühle anlegen oder im Wechsel statt jener für eine Zeit eintreten können, so kann dies auch mit befriedigten oder empörten sittlichen Gefühlen geschehen. Es sind dies Schwankungen und ein Wechsel der Gefühle, welche zur Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes gehören, aber schliesslich dem Grundgefühl des Erhabenen Platz machen müssen.

10. Die Lösung muss begründet sein; d. h. sie muss aus dem eignen Charakter der Helden, aus ihrem Handeln, sowie aus ihren Gegnern und aus der Weltlage als ein Natürliches hervorgehen. Deshalb begeht der Held trotz seiner Grösse einen Fehlgriff; er zeigt eine Schwäche; oder er verlangt ein Unmögliches; daraus entwickelt sich dann sein Untergang. Nur dadurch wird die Lösung eine innere, begründete und wahrhaft versöhnende. In dem »Deus ex machina« ist diese Regel verletzt, wie schon die Alten erkannt haben; doch ist nicht jedes Auftreten der Götter ein maschinenmässiges. Auch ist unter dem Fehlgriff oder der Schwäche des Helden nicht ein Verstoss gegen das Sittliche zu verstehen; es ist weit öfter ein Verstoss gegen die Regeln der Klugheit, ein Fehler des Verstandes.

11. Es giebt erhabene Dichtungen, die ein Ende haben, aber keine Lösung und umgekehrt kann die Lösung da sein und das Ende fehlen. Im Faust I. Theil ist die Lösung vorhanden; der Zuschauer ist befriedigt; Gretchens Tod schliesst in Erhabenheit und Faust selbst hat dabei von seiner Erhabenheit, trotz seines schweren sittlichen Vergehens, nichts eingebüsst; aber das Ende fehlt; der Gegensatz zwischen Faust und Mephistopheles ist nicht gehoben, und der Kampf zwischen ihnen ist nicht beendet. Umgekehrt hat Egmont ein Ende, aber keine Lösung. Der Kampf ist beendet; Alba, Philipp II. haben

gesiegt; aber die Lösung, die beruhigte Stimmung fehlt. Deshalb musste Göthe die Vision herbeiholen, die ganz dem Deus ex machina der Alten gleicht.

12. Aristoteles spricht in seiner Poetik Kap. 18 von einer Schürzung (δεσις) und einer Lösung (λυσις); allein er bezieht beide Begriffe nur auf die Handlung, nicht auf den Inhalt oder die Gefühle. Deshalb bleiben auch seine Definitionen äusserliche. Die Schürzung ist ihm der Theil der Tragödie bis zu dem Glückswechsel (περιπέτεια) und die Lösung das Uebrige. Dieser Wechsel geschieht nach Aristoteles (Kap. 11) entweder durch plötzlichen Umschlag von Glück in Unglück, oder durch Erkennung (ἀναγνωρισις) oder durch Leiden (παθος). Die beiden ersten sind nur Bestimmungen der Handlung und des Kampfes; sie beziehen sich auf die Art, wie der Kampf zu Ende kommt; aber sie sind weder erschöpfend noch logisch zu dem dritten geordnet und stehen mit der hier behandelten innern Lösung nur in so fern in Zusammenhang, als mit dem Ende des Kampfes der Sieg oder die Niederlage gegeben ist, aus welcher die innere Lösung hervorgeht.

13. Im einfach-schönen Handlungsbilde gestaltet sich die Lösung wesentlich verschieden von der im erhabenen Handlungsbilde. Da hier das Erhabene fehlt, so bleiben nur die Gefühle der Lust, des Schmerzes und die einfach-sittlichen Gefühle. Von diesen eignet sich nur das der Lust und der sittlichen Befriedigung zur Lösung; nur in diesen ist die Spannung der Seele gelöset, das Verlangen gestillt; nur sie gewähren die Beruhigung, welche nach keinem Weitern verlangt.

14. Die meisten Dichtungen mit einfach schönen Handlungsbildern schliessen daher glücklich; d. h. die Hauptpersonen erreichen ihr Ziel, sie werden glücklich und indem diese Stimmung in idealer Weise auf die Zuschauer übergeht, fühlen sie sich ebenso befriedigt, wie jene. Es ist deshalb nur natürlich, wenn die meisten Romane und Schauspiele mit der Heirath der Liebenden abschliessen. Wo das Erhabene nicht eintreten kann, ist das glückliche Ende das nächste und natürlichste.

15. Allein die Beobachtung zeigt, dass viele Dichtungen ohne erhabenen Stoff, doch mit einem schmerzlichen, oft höchst erschütternden Ende abschliessen. Schon Romeo und Julie gehört hierher; weit die Räuber; Kabale und Liebe; Stella; Clavigo; Werther's Leiden die Wahlverwandtschaften; Auerbach's »Auf der Höhe« und eine grosse Zahl der neuern Romane überhaupt. Die hier erwähnten Dramen werden zwar auch Tragödien genannt; allein da sie das Erhaben nicht haben, so sind sie nur Schauspiele mit traurigem Ende. Nac

dem Obigem ist das rein Schmerzliche bei dem einfach-Schönen keine Lösung; der Zuschauer kann dabei nicht verharren. Es muss noch ein anderes Moment hinzutreten und das Studium der vorhandenen Kunstwerke lehrt, dass dies auch in ihnen geschieht, dass der Schmerz in solchen Fällen entweder durch eine überwiegende Lust oder durch ein Gefühl sittlicher Befriedigung verdeckt, darin gleichsam eingehüllt und damit zur Lösung befähigt wird.

16. Dies Moment der Lust ist hier das der Vergeltung oder der Rache; das sittliche Moment das der Besserung des Sünders, und der Verzeihung des Verletzten oder der sittlichen Busse und der Strafe für das Unrecht. Beide Momente treten oft verbunden auf; allein im Begriff sind sie unterschieden; insbesondere ist es falsch, wenn die Systeme und Kritiken das Moment der Vergeltung schon als ein sittliches behandeln; es ruht nur auf der Lust und widerstreitet der christlichen Moral ganz entschieden.

17. Die Vergeltung ist es, welche in den Räubern, in Clavigo, in der Stella, und zum Theil auch in Werther und in den Wahlverwandtschaften mit dem schmerzlichen Schluss versöhnt und das lösende Gefühl der Befriedigung vermittelt. Es ist die Rache, welche den Untergang des Franz Moor, des Clavigo, des Fernando, des Werther fordert. Selbst wenn die Beleidigten in der Dichtung diese Forderung nicht stellen, wenn sie vergeben, wie die Marie dem Clavigo, wie die Stella dem Fernando, wie der Bräutigam dem Werther, so ist doch der Zuschauer erregter, er mag die Vergeltung nicht missen und das schmerzliche Ende dieser Helden gewährt ihm die Lust der Vergeltung und somit die Beruhigung und Lösung.

18. Das sittliche Moment überdeckt den Schmerz des Endes in Kabale und Liebe, in den Wahlverwandtschaften, in Auerbach's »Auf der Höhe;« in »Menschenhass und Reue« von Kotzebue und in unzähligen Romanen und Dramen. Da es sich hier um keine erhabenen Personen handelt, so ist die poetische Gerechtigkeit hier an ihrer Stelle. Die Reue, die sittliche Besserung, mit der der Sterbende endet, vermag über den Schmerz zu beruhigen; ebenso fühlt der Zuschauer nur sittliche Befriedigung, wenn der verstockte Sünder seine Strafe erleidet; wenn der Frivole in seiner Auflehnung gegen die sittlichen Gesetze der Gesellschaft zuletzt selbst darin untergeht. In all diesen Fällen wird das Mitgefühl des Schmerzes gehemmt, die sittliche Befriedigung behält die endliche Herrschaft und gewährt den lösenden Schluss.

19. Wo keines dieser Momente den schmerzlichen Schluss verhüllt oder verklärt, fehlt die Lösung und die innere Beruhigung des

Zuschauers; das Kunstwerk bleibt unvollkommen. Dies gilt selbst von dem hochgepriesenen Drama: Romeo und Julie. Der Schluss ist für jeden Unbefangenen der schwächste Theil dieses Werkes. Schon das äussere Ende hat keine innere Begründung; dass der Bote den Brief an Romeo nicht bestellt, ist rein zufällig. Aber noch bedenklicher ist es, dass weder das Moment der Vergeltung noch der sittlichen Busse hier das unendlich schmerzliche Ende mildert; denn selbst das Unrecht der Liebenden ist für die damalige Weltlage kaum ein solches zu nennen und ist zu gering für deren schwere Leiden.

20. Viele Dichter sind bei dieser Frage durch die gewöhnliche Meinung irregeführt, welche jedes Drama mit schmerzlichem Ausgang für eine Tragödie hält. Indem in der wirklichen Tragödie das schmerzliche Ende ganz berechtigt, ja die beste Lösung ist, meinen sie, dass dasselbe auch für das Drama mit traurigem Ende gelten müsse. Allein in der Tragödie verdeckt die Majestät des Helden und der Völker den Schmerz, die Lösung liegt da in dem Gefühl des Erhabenen; im Schauspiel dagegen fehlt diese Erhabenheit; hier macht sich der Schmerz in seiner ganzen Stärke geltend und hier bedarf der Zuschauer für sein ideales Mitleiden einer Beruhigung und das Kunstwerk bleibt, insoweit es diese nicht gewährt, mangelhaft.

21. Die Lösung muss im einfach Schönen wie im Erhabenen begründet sein. Deshalb ist das glückliche Ende, was nicht aus dem Charakter und der Handlungsweise der Personen hervorgeht, keine Lösung, selbst wenn es aller Noth ein Ende macht. Dahin gehören die plötzliche Erbschaft aus Ostindien; die Entdeckung der vornehmen Abstammung. Deshalb haben auch »Wilhelm Meister's Lehrjahre« keine befriedigende Lösung, obgleich das Buch mit der Heirath endet. Deshalb entbehren die modernen Schicksalstragödien der Lösung. Sie sind keine Tragödien, weil das Erhabene in ihnen fehlt und ihr trauriger Schluss entbehrt des versöhnenden Momentes; das blinde Fatum kann es in diesen bürgerlichen Kreisen nicht ersetzen.

22. In Unkenntniss der wahren Natur des einfach Schönen haben die neuern Dichter, namentlich bei den Franzosen, geglaubt, die Handlung von Anfang ab mit den schauerlichsten und erschütterndsten Bildern des Schmerzes erfüllen zu können, wenn nur ein glückliches oder sittliches Ende den Abschluss bildet und die Versöhnung biete Allein das einfach Schöne ist das Bild der Lust; das Kunstwerk kan wohl den Schmerz, als Element, in sich aufnehmen; allein es mus ihn verarbeiten und dazu gehört, dass der Schmerz nicht einen zu grossen Raum in dem Werke einnehme. Wenn der Leser durch neu Zehntel des Romans mit dem Helden in den raffinirtesten Qualen d

Leibes und der Seele herumgezerrt worden ist, fühlt er sich so erschöpft, dass der hastige und meist schlecht begründete glückliche Schluss jene Pein nicht auslöschen kann. Dies gilt auch für Kleist's Käthchen von Heilbronn. Die Heldin leidet so viel Schmerzen, sie erträgt fortwährend Demüthigungen bis über die Gränze des Weiblichen (Käthchen) hinaus, dass der glückliche Schluss, der aus ihrer plötzlichen Erkennung hervorgeht, jene peinliche Verstimmung des Zuschauers nicht überwinden und lösen kann.

23. Es erhellt, dass die Lösung im einfach-schönen Kunstwerk schwieriger ist, als in dem erhabenen. Das Handlungsbild verlangt zu seiner Mannichfaltigkeit den Kampf und somit auch die Schmerzen; es kann nicht in reiner Lust von Anfang bis zu Ende fortgehen. Allein das Maass dieser Schmerzen ist, wenn das Ende glücklich sein soll, vorsichtig abzuwägen; und soll das Ende traurig sein, so ist das vergeltende oder sittliche Moment unentbehrlich und bedarf einer Begründung, welche mit ihren Wurzeln tief in die Handlung zurückgehen muss. Diese Schwierigkeit erklärt es, dass so viele Romane und Schauspiele bei einem vortrefflichen Eingang und Fortgang doch der Lösung entbehren und dass keine Klage des Publikums häufiger, als diese gehört wird. Ein Muster in dieser Beziehung ist »der Kaufmann von Venedig.« Auch der »Vicar of Wakefield« hält das rechte Maass in Mischung von Glück und Unglück, um mit ersterem schliessen zu können. In der »Luise« von Voss ist dagegen zu wenig Schmerz, zu viel Behagen; in »Herrmann und Dorothee« ist dies verbessert und die Lösung deshalb befriedigender.

24. Das komische Handlungsbild hat für seine Lösung weniger Schwierigkeiten. Es ist bereits früher (II. 149) dargelegt worden, dass das komische Handeln mehr elementar bleibt, dass es sich in eine Reihe selbstständiger komischer Züge auflöst, welche wohl aus dem Charakter der einen Person, oder aus derselben Situation hervorgehen können, welche aber in sich selbst nicht in der gleichen ursachlichen Verbindung stehen, wie bei verständigen Unternehmen. In dem Begriff des Verkehrten liegt gerade, dass es nicht eine Reihe zweckmässig geordneter Handlungen in sich enthalten kann.

25. Das Komische kann deshalb in dem grössern Handlungsbild nicht allein auftreten, sondern muss ein erhabenes oder einfach schönes Handlungsbild zur Unterlage haben, an dem es sich in seinen einzelnen Zügen anhängen kann. So erlebt Don Quichote auf seiner Irrfahrt als Ritter eine Menge komischer Abenteuer; allein sie haben ihre Verbindung nicht in sich, sondern nur an der Persönlichkeit des Helden. So sind die komischen Scenen in Heinrich IV. nur vereinzelte Vor-

fälle; keiner bedingt den andern; nur die Persönlichkeit von Fallstaff verbindet sie und die Geschichte Heinrich IV. giebt die verständige Unterlage. Dasselbe gilt für die »Wolken« des Aristophanes. Der Charakter des Strepsiades führt zu einer Menge komischer Scenen, von denen aber, nach des Aristoteles Definition, die eine oder die andere ausfallen könnte, ohne dass die Einheit und der Verlauf der Handlung gestört werden würde.

26. Hieraus folgt, dass die Komödie und der komische Roman, indem die durchgehende Haupthandlung eine verständige ist, in ihren schliesslichen Lösungen sich den hierüber oben aufgestellten Regeln zu unterwerfen haben. Ihre Lösung muss begründet, die Mischung von Schmerz und Lust muss für letztere überwiegend sein und das Ende muss glücklich sein oder, wenn schmerzlich, durch Vergeltung oder sittliche Befriedigung seine lösende Wirkung erhalten. Das Komische kann sich in verschiedenem Maasse an dieses einfach Schöne ansetzen. Geschieht es in höherem Grade wie in der Komödie, so ist das glückliche Ende nicht zu entbehren, weil die Vergeltung und die sittliche Befriedigung zu ernst sind, und mit der heitern Stimmung welche das Komische erweckt, sich schwer verbinden.

27. Deshalb ist im »Kaufmann von Venedig« das Komische nur mässig eingefügt; ein Mehr würde sich mit dem Ernst der Haupthandlung nicht vertragen. Im Heinrich IV. I. und II. Theil geschieht dagegen des Komischen zu viel; die Haupthandlung leidet darunter. Die Komik des Fallstaff ist meisterhaft, allein in diesem Maasse darf sie nur in einer Komödie auftreten.

28. Da dem Komischen jede tiefere sittliche Empfindung und jeder grössere Schmerz widersteht, so ist die Moral der Komödie lockerer wie die des Schauspiels und es ist der Humor hier an seiner Stelle, der, wie bei Don Quichote und Arlechino, selbst Hunger und Durst und eine tüchtige Tracht Prügel mit Gleichmuth hinnimmt, und solchen Schmerz schnell von sich abschüttelt.

29. Innerhalb des Komischen selbst liegt die Lösung in dem heitern Gefühl der Erhebung, mit dem jedes Komische für den Zuschauer abschliesst. Diese Stimmung, als eine Mischung von Lust des Wissens und der Ehre ist ganz vorzüglich zum Schluss geeignet und selbst nachdem der Vorhang gefallen ist, beharrt der Zuschauer ge[n] noch zu Hause so lange als möglich in dieser Stimmung. Der Schme[rz] der komischen Person stört ihn nicht, da er ein leichter ist, der nu[r] dazu dient den Kitzel des Lachens zu steigern. In den Travestie[n] wird deshalb das Unglück des Helden absichtlich gemindert.

30. Es bleibt noch die Untersuchung der Lösung für das Hand

lungsbild innerhalb der Malerei und Plastik. Da diese Lösung eine zeitliche ist, so würde sie für diese Künste unmöglich sein, wenn nicht, wie früher (II. 150) gezeigt worden, auch bei dem Gemälde und der plastischen Gruppe die sinnliche Darstellung eines Moments ihre versinnlichende Wirkung auf den ganzen zeitlichen Verlauf nach vor- und rückwärts innerhalb der Phantasie des Beschauers ausdehnte. Indem der Beschauer den Hergang kennt, erhält derselbe durch das Gemälde eine dem entsprechende Gestaltung in all seinen Theilen und der Beschauer des Gemäldes ist daher für die Lösung nicht wesentlich von dem Leser der Dichtung unterschieden.

31. Insoweit zeigt das Gemälde keine Eigenthümlichkeit bei dieser Frage. Es ist auch nicht nöthig, dass der versinnlichte Moment gerade der Schlussakt sei, der die Lösung enthält. Das Gemälde, was die Abreise des Columbus darstellt, hat trotzdem seine Lösung in dessen Wiederkehr nach der Entdeckung Amerika's. Die Gruppe des Laokoon ist nur das Bild des höchsten Schmerzes, ihre Lösung hat sie in dem nicht dargestellten Gebote der von Laokoon beleidigten Göttin. Ebenso hat die Gruppe des Farnesischen Stiers ihre Lösung in der Rache, welche die Brüder gegen die Dirke vollziehen. Rubens Jagden auf Löwen und wilde Eber haben trotz der Gefahr, welche dem Jäger droht, ihre Lösung in dem Sieg über die Bestie, die der Beschauer voraussetzt. Dasselbe gilt für die Lösung bei der Amazone von Kiss; der weit ausholende Arm derselben lässt nicht zweifeln, dass sie mit dem Speer den Panther durchbohren wird. Indem die komische Handlung am wenigsten verwickelt ist, liegt deren Lösung am nächsten und ist deren malerische Darstellung am leichtesten, wie die Witz-Blätter zeigen.

32. Die bildenden Künste fügen jedoch dieser zeitlichen Lösung auch noch eine räumliche, ihnen eigenthümliche, hinzu. Sie ist damit gegeben, dass die Hauptperson oder das Hauptereigniss, welches die Lösung bedingt, in die Mitte und in den Vordergrund des Bildes gebracht wird, dass es durch die Kräftigkeit der Farben, durch stärkere Beleuchtung hervorgehoben wird und damit die Aufmerksamkeit nicht blos zuerst erregt, sondern auch länger festhält und die Betrachtung des Bildes damit abschliessen lässt. Deshalb bringen die Schlachtenbilder die entscheidende Scene oder den leitenden Feldherrn in den Vordergrund; deshalb sind in dem Bethlehemitischen Kindermord von Raphael nicht blos die Mütter, wie bei Werinher, sondern auch die abgesandten Mörder in den Verdergrund gestellt. Deshalb ist es ein Mangel von Lessing's Huss, dass Huss selbst zu weit nach dem Mittelgrund gestellt ist und das Interesse sich deshalb mehr den

naturalistischen Gestalten des Volkes und der Priester im Vordergrunde zuwendet.

### 3. Die Lösung im Stimmungsbilde.

1. Im Stimmungsbilde ist kein Handeln; der zeitliche Verlauf tritt in ihm zurück; wenn mithin verschiedene und entgegengesetzte Gefühle in es eingeführt werden, so kann die Lösung nicht in der Art, wie bei dem Handlungsbilde, durch das schliessliche oder zeitlich spätere Hervortreten eines beruhigenden Grundgefühls geboten werden; wenigstens sind die bildenden Künste dazu nicht im Stande. Die Lösung wird hier vielmehr damit geboten, dass die Personen oder Ereignisse, welche die lösenden Gefühle des Erhabenen oder der Lust oder des Sittlichen in sich tragen, über das Andere durch die jeder Kunst eigenthümlichen Mittel hervorgehoben werden. Sie werden so auch sinnlich das Bedeutendere und Beharrende und die in ihnen enthaltenen Gefühle erhalten dadurch ihre lösende Kraft.

2. So herrscht in den Psalmen David's das eine Grundgefühl der Erhabenheit Gottes; alle andern Bilder dienen nur seiner Verherrlichung. So beginnt und schliesst das berühmte Requiem mit der Bitte um die Ruhe bei Gott und um das ewige Licht von Gott für die Verstorbenen; das Bild des jüngsten Gerichts ist davon eingehüllt. Aehnliches gilt für die Oden Klopstock's und für die Siegeshymnen Pindar's. Das lösende Gefühl bleibt hier von Anfang bis Ende das herrschende und mildert alle eingeschobenen schmerzlichen Bilder.

3. Dasselbe wiederholt sich in den heiligen Gemälden der christlichen Religion, welche sämmtlich Stimmungsbilder bieten und die grössten Meisterwerke der Malerei umfassen. Bei den Bildern, welche Christus und seine Apostel durch Wunderthaten verherrlichen, welche seine oder der Maria Himmelfahrt darstellen, ist dies von selbst klar. Allein ein grosser Theil dieser Meisterwerke hat die Scenen aus der Leidensgeschichte Christi oder die Qualen der Apostel und Märtyrer zum Stoff. Selbst Raphael hat den Märtyrertod des heiligen Sebastian in einem seiner berühmtesten Gemälde des Vatikans dargestellt. Diese Bilder sind nur Bilder der tiefsten Schmerz— der grässlichsten Qualen; nirgends zeigt sich ein Sonnenstrahl — Freude und es ensteht die Frage: Wie ist es möglich, dass der ge bildete Mensch an dieser sinnlichen und genauen Darstellung vo Martern den Genuss des Schönen finden kann?

4. Die Lösung ist hier nur in der Erhabenheit des religiös Stoffes enthalten. Es ist genau derselbe Fall, wie mit den Schmerz

und Leiden der Helden in der Tragödie. So wie hier das Mitgefühl durch die Erhabenheit des Vorganges gehemmt ist, so auch bei jenen heiligen Gemälden der Kreuzigungen, des heiligen Laurentius auf dem glühenden Roste u. s. w. Die Erhabenheit des göttlichen Mittlers, die übermenschliche Glaubenstreue der Märtyrer lässt diese Bilder nur mit Bewunderung, mit Ehrfurcht, mit Anbetung betrachten und die schmerzliche Mit-Empfindung mit ihren Qualen kommt nicht zur Ausbildung. Deshalb sind diese Bilder auch nur für den Christen schön; ein Türke, ein Chinese wird sich von ihnen mit Abscheu wegwenden, wie der Europäer es bei einem Gemälde thun würde, in dem sich die Japanesen in Ehrfurcht vor dem Taikun den Bauch aufschlitzen und die Gedärme herausquellen.

5. Bei dem einfach-schönen Stimmungsbilde, einschliesslich des komischen, hat die Dichtkunst ein Mittel für die Lösung, was der Lösung im Handlungsbilde ähnelt, indem sie einen Wechsel der Stimmung einführt und mit dem beruhigenden Gefühl schliesst. So giebt Schiller in seinem »Eleusinischen Fest«, nachdem er viele schmerzliche Bilder entrollt hat, die Lösung in dem Schlussbilde der von der Ceres dem Menschen gebrachten Sitte und Bildung. So endet »Der Spaziergang« von Schiller die trüben Bilder mit dem versöhnenden Gedanken von der gleichen Liebe der Natur zu allen lebenden Wesen. Aehnlich werden von Göthe die schmerzlichen Bilder durch das Bild des Liebesglückes in seinem »Trost in Thränen«, in der »Sehnsucht« gelöst.

6. Eine überaus feine Lösung liegt bei vielen Liedern in ihrer plötzlichen Schlusswendung zum Komischen oder Witzigen. Damit wird der Schmerz humoristisch abgeschüttelt. Beispiele sind Göthe's »Selbstbetrug«, »lebendiges Angedenken«. Seine »Brautnacht« hat den reizenden, hierher gehörenden Schluss:

„Schnell hilft dir Amor sie entkleiden
„Und ist nicht halb so schnell wie du;
„Dann hält er schalkhaft und bescheiden
„Sich fest die beiden Augen zu.“

Heine ist Meister in diesen humoristischen oder naturalistischen Schlusswendungen.

7. Die meisten Werke der bildenden Kunst mit einfach-schönen Stimmungsbildern halten sich innerhalb der heitern, fröhlichen, einfach-schönen Stimmungen und tragen damit ihre Lösung unmittelbar in sich. Nur wo Gegensätze in den Gefühlen auftreten, oder wo die Stimmung eine schmerzliche ist, kann eine besondere Frage nach der Lösung entstehen. Sie ist hier in den guten Bildern zwar vor-

handen, aber nicht so offen liegend, wie bei den Gedichten. Dadurch entsteht für diese Gemälde ein eigenthümlicher Reiz. So bietet das Bild von H. Vernet »Der Sklavenhändler« in der Schaam der weissen Sklavinnen, in der thierischen Rohheit der Negerin, in der Lüsternheit der Türken und in der Gelassenheit des Sklavenhändlers die mannichfachsten Gegensätze. Ihre Lösung liegt in dem Händler, der in seiner gelassenen Ruhe alle diese widerstrebenden Gefühle vermittelt und beruhigt. Deshalb steht auch er als die hervorragende Person in der Mitte und die weisse Sklavin hat trotz ihrer vollendeten Schönheit einen Seitenplatz.

8. So liegt in dem komischen Stimmungsbild von Jordan »Der Heirathsantrag auf Helgoland« die Lösung für die blöde, tölpelhafte Liebe des Burschen und für die verschämte Empfindung des Mädchens in der Ruhe des zwischen ihnen stehenden Vaters, dessen Mienen man es ansieht, dass er die Heirath zu Stande bringen wird. Deshalb nimmt der Vater mit Recht die Hauptstelle im Gemälde ein, obgleich das Komische an den Nebenpersonen haftet. Diese Beispiele werden genügen, um zu erkennen, wie der Maler bei gegensätzlichen Empfindungen die Lösung zu bieten hat.

9. Es bleibt aber neben diesen eine grosse Zahl bedeutender Gemälde, die rein schmerzlichen Inhalts sind, ohne dass hier ein Erhabenes besteht, in dem die Lösung gefunden werden könnte. Hierher gehören aus der Plastik »der sterbende Fechter«, »Pätus und Arria«, »Kleopatra mit der Schlange am Busen«; aus der Malerei die Bilder der büssenden Magdalenen, die Bilder von Schiffbrüchen, von Ueberschwemmungen, von Sterbescenen; das Bild von Jordan »der Tod des Lootsen«, Gallait's »Graf Egmont vor der Hinrichtung« und viele Andere. Auch in den Dichtungen finden sich viele Lieder rein schmerzlichen Inhalts; es darf nur an die Lieder von Mignon und dem Harfner erinnert werden. Es frägt sich, wo ist in diesen Kunstwerken die Lösung zu suchen? Sie darf nicht fehlen und doch will sie sich in der bisherigen Weise nicht zeigen.

10. Die Lösung ist hier allerdings eigenthümlicher Natur. Sie ist nicht gegenständlich in dem Kunstwerke enthalten, sondern liegt hier in der idealisirenden Wirkung auf den Zuschauer, die jed[e]s Schöne übt. Diese Lieder und Bilder sind eigentlich nur für die b[e]stimmt, welche von den gleichen realen Schmerzen erfüllt und d[a]von niedergebeugt sind. Indem mit solcher Stimmung an diese Bi[l]der des Malers oder Dichters herangetreten wird, löst das Kuns[t]werk den realen Druck in dem Beschauer durch Umwandlung sein[e]r Trauer in eine ideale, wie sie die Folge von der Bildlichkeit jed[es]

Schönen ist. In dieser Umwandlung des realen Schmerzes in einen idealen liegt hier die Lösung.

11. Nur daraus erklärt sich, weshalb mit solchem Eifer dergleichen Lieder und Bilder fortwährend geschaffen werden und weshalb so Viele an ihnen Genuss und Beruhigung finden. Auch der Künstler befreit sich, wie aus Göthe's Geständnissen bekannt ist, dadurch von seinen realen Schmerzen; auch er fühlt sich beruhigt, wie der Beschauer. Diese Macht des Schönen ist von den Dichtern selbst oft gefeiert worden, wenn sie auch seine Natur nicht erkannt haben. So von Schiller in der »Theilung der Erde« und in der »Poesie des Lebens«. Göthe lässt den Tasso rufen:

„Die Thräne hat uns die Natur verliehn
„— Und mir noch über Alles
„Sie liess im Schmerz mir Melodie und Rede
„Die tiefste Fülle meiner Noth zu klagen.
„Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
„Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide."

12. Diese düstern und schmerzlichen Bilder fordern deshalb mehr, wie andere Kunstwerke, eine entsprechende reale Stimmung, um zu wirken. Für den fröhlichen Menschen verlieren sie ihre Bedeutung; aber der leidende klammert sich um so fester an sie; die herbe, schneidende Gewalt des Schmerzes in ihm verwandelt sich dadurch in milde ideale Trauer. Der Maler kann auch in der idealen Schönheit der Gestalt, wie bei der Magdalena, eine Milderung bieten, allein sie reicht nicht an die Kraft der hier besprochenen Lösung heran.

13. Die Musik kann zwar nur Stimmungsbilder schaffen, allein sie hat den Vortheil, dass sie den zeitlichen Verlauf der Gefühle darstellen kann, wie der Dichter. Die Lösung erfolgt deshalb hier auch in ähnlicher Weise wie bei den Gedichten. In der Kirchen-Musik bleibt das Erhabene herrschend, theils in der Strenge der Themen, theils in ihrer ernsten vielstimmigen Behandlung; in den Schlussfugen werden diese Elemente durch die Macht des Chors und der Orgel auf das Höchste gesteigert und damit die Lösung geboten.

14. In den profanen Musikstücken herrscht eine Wandlung des Gefühls, wie in den Liedern; aus dem festen, entschlossenen Dur des Hauptthemas geht die Stimmung oft in das weiche, unbestimmtere Moll des zweiten Themas über; beide lösen sich mannichfach ab, bis gegen das Ende eines von Beiden die Oberhand behält und die Lösung vermittelt. Sind die Gegensätze nicht zu stark, so treten bei Beethoven sehr oft die sämmtlichen Themen am Schluss

zusammen und bieten in ihrer melodiösen Verdichtung die Lösung. Dies gilt insbesondere von heitern Musikstücken. So endet auch die grosse Es-dur-Symphonie von Mozart in ihrem Finale mit dem noch einmal schnell ablaufenden Hauptthema.

15. Wo ein Musikstück dagegen mit der trüben, schmerzlichen, zerrissenen Stimmung abschliesst, erfolgt bei grossen Werken die Lösung in den folgenden Sätzen; so schliesst die 9. Symphonie von Beethoven, die in zerrissener, widersprechender Stimmung beginnt, mit dem Schlusssatze voll höchster Seeligkeit. Sind es aber einzelne Stücke, so liegt die Lösung, wie in jenen Liedern und Gemälden schmerzlichen Inhalts, in der idealen Beruhigung des gleich gestimmten Hörers. Gerade in dieser Lösung überwiegt die Musik jede andere Kunst und keine wird mehr benutzt, wie die Musik, um die realen Schmerzen des Lebens in die leisen, idealen aus dem Schönen umzuwandeln.

16. In der Baukunst und Gartenkunst verliert sich der Begriff der Lösung, weil die Gegensätze der Gefühle aufhören oder nicht in einem Bilde vereint werden können. Die Werke der Baukunst sind deshalb nur die einfachen Bilder des Erhabenen oder der Lust; die der letztern können nur verzierend in jene eintreten und bedürfen deshalb keiner Lösung. In dem Bau-Styl der Renaissance besteht dagegen eine so starke Mischung des Erhabenen mit dem Antik-Heitern der griechischen Kunst, dass eine Lösung an sich nöthig wird. Indem aber die Baukunst sie nicht geben kann, entbehren die Bauwerke dieses Styls der beruhigenden Wirkung auf den Beschauer, wie sie in dem Erhabenen des gothischen Münsters oder in dem einfach Schönen des griechischen Tempels geboten wird.

17. Die schöne Landschaft ist nicht blos der Stoff für den Kunstgärtner, der hier für die Lösung der Gegensätze weniger leisten kann, sondern auch für den Maler. Dessen Mittel sind ausgedehnter; er kann entgegengesetzte Gefühle in ein Bild verbinden und bedarf deshalb der Lösung. Bei den Bildern des Natur-Erhabenen liegt sie in diesem; es verdeckt bei den Bildern des Seesturmes die Angst der Personen im Schiff; bei Alpenlandschaften die Dürftigkeit der Sennhütte; bei Bildern des Ausbruches eines Vulkans den Schrecken d-- Anwohner.

18. Bei den einfach-schönen Scenen liegt die Lösung in der b ruhigenden Macht der landschaftlichen Natur überhaupt. Indem d. Natur selbst im stillen gleichmässigen Gange ihre Bildungen schaff und das Untergehende stets erneuert, ergiesst sich diese milde Ruh auch über die Scenen der Leidenschaft, des Schmerzes, welche de

Mannichfaltigkeit wegen in das Bild eingefügt sind. Eine besondere Wirkung zeigen hier die elementaren, alles gleichmässig umfassenden Vorgänge des Sonnen-Auf- und Unterganges, der Jahreszeiten, der Gewässer, der ebenen Flächen. Die alten Niederländer sowohl, wie die modernen Maler, Achenbach, Lessing und Andere haben damit selbst die öden Strandflächen Hollands und die sandigen und sumpfigen Ebenen der Mark zu poesievollen Bildern erhoben, in denen die allgemeinen Farbentöne von wunderbar lösender Wirkung sich erweisen.

19. Mit dem hier entwickelten Begriff der Lösung ist auch der bereits öfter erwähnte Begriff der Verarbeitung des Hässlichen gewonnen. Das Hässliche ist das Bild des Schmerzes; indem aber in dem Kunstwerk dieses Bild des Schmerzes durch die Lösung seine Selbstständigkeit verliert und in die Schönheit des Ganzen mit eingeht, widerstrebt diese Definition der gewöhnlichen Meinung; sie glaubt, dass das Hässliche noch besonders durch die Form sich kennzeichnen müsse. Allein keine Form ist für sich allein hässlich; jedes Hässliche leitet seine Natur ursprünglich von dem Schmerz ab. Nur die Gewohnheit lässt diese Grundlage allmählig vergessen und das Hässliche wie das Schöne zuletzt blos in der Form finden.

20. Indem in dem Handlungsbilde die Bilder des Schmerzes für den Kampf unentbehrlich sind, indem sie auch im Stimmungsbilde des Gegensatzes und der Mannichfaltigkeit wegen sich eindrängen, erhalten sie ihre Verarbeitung dadurch, dass diese schmerzlichen Gefühle in der Lösung dem Erhabenen oder den Lustgefühlen weichen. Damit verliert das Bild des Schmerzes seine Wirksamkeit, verwandelt sich in einen Theil des ganzen, von der Lösung umschlossenen Werkes und ist seiner Selbstständigkeit entkleidet, d. h. es ist verarbeitet. So dient der Besessene in der Transfiguration von Raphael nur der Erhabenheit des Ganzen; seine Hässlichkeit löst sich darin auf und wird als solche nicht gefühlt, d. h. sie ist verarbeitet. Stände der Besessene für sich allein in einem Bilde, so würde dies Hässliche von jedem Beschauer als ein Verletzendes empfunden werden.

21. Die Mannichfaltigkeit und Individualisirung des Schönen führt selbst zur Aufnahme des Gemeinen in das Kunstwerk, dessen Verarbeitung in ähnlicher Weise wie bei dem Hässlichen erfolgt. Im 2. Gesang der Ilias tritt so Thersites auf, als Vertreter der gemeinen neidischen Sinnesart, dabei in hässlicher Gestalt. Die Verarbeitung desselben liegt in der darauf folgenden Strafrede des Odysseus und der Züchtigung des Thersites. So wird der gemeine plumpe Dialog der Todtengräber durch die ihm folgenden erhabenen Betrach-

tungen des Hamlet verarbeitet. Die lüsternen, gemeinen Anspielungen der Amme werden durch die unbefangene Unschuld der Julia verarbeitet. Die gemeinen Reden des Musikus Miller erhalten ihre Verarbeitung durch die pathetischen Ausbrüche der Leidenschaft seiner Tochter Louise, welche sie verdecken.

## E. Die Idealisirung des Kunstwerkes.

1. Das Wesen der Idealisirung liegt in der Steigerung des Bedeutenden und Beseitigung des Störenden im Schönen. Indem im Kunstwerke zu den allgemeinen Bestimmungen des Schönen noch die besondern der Mannichfaltigkeit, der Einheit und der Lösung hinzutreten, erhält die Idealisirung an diesen Bestimmungen ihre besondere Richtung innerhalb des Kunstwerkes.

2. Die erste dieser Bestimmungen ist die Mannichfaltigkeit. Die Idealisirung kann sich hier wirksam zeigen: 1) in der Vermehrung der Personen, 2) in der Ausbreitung der Handlung oder Situation, 3) in der Minderung der Regelmässigkeit durch Verstärkung des Zufälligen, 4) in der schärferen Besonderung und Unterscheidung der einzelnen Bestandtheile.

3. Die erste Art dieser Idealisirung hat sich schon im Alterthum geltend gemacht. Aristoteles erzählt, dass Aeschylos zuerst statt einer handelnden Person neben dem Chor zwei auf die Bühne brachte und dass Sophokles die dritte hinzufügte. Wenn dies auch zunächst von den Schauspielern zu verstehen ist, deren jeder dabei mehrere Rollen übernehmen konnte, so liegt hierin doch das Wichtige, dass erst mit Aeschylos das Zweigespräch und mit Sophokles das Dreigespräch auf der Bühne möglich wurde.

4. Die Modernen haben die Zahl der Personen im Drama weit darüber hinaus gesteigert; Shakespeare hat oft eine kaum übersehbare Reihe. Diese Steigerung ist jedoch für die einzelnen Scenen ohne erheblichen Einfluss; wenn auch dadurch mehr als drei Personen zugleich auftreten können, so liegt der Schwerpunkt der einzelnen Scenen doch immer in dem Gespräch von Zweien oder Dreien; die Gegenwa der Uebrigen thut wenig hinzu. Die Klarheit und Einheit des G dankenganges nöthigt von selbst zur Innehaltung dieser Schrank deren Bedeutung schon Sophokles erkannt hatte. Die Vermehrur der Personenzahl trifft mithin weniger die einzelnen Scenen und Vo gänge, als die Handlung überhaupt, und sie bleibt ein gefährliche Mittel, weil sie leicht der Individualisirung und Uebersichtlichke

schadet. Im Hamlet sind Rosenberg und Güldenstern, Marcellus und Bernardo nur Duplikate eines Charakters. In den historischen Dramen Shakespeare's hat man Mühe, die vielen Nebenpersonen sich in ihrer Besonderheit zu merken; bei Gutzkow's grossen Romanen ist zwar die Individualität der vielen eingeführten Personen gewahrt, aber die Uebersichtlichkeit ist verloren gegangen.

5. Die idealisirende Ausbreitung der Handlung zeigt sich in der Einfügung der Episoden und in der Ausdehnung des Kampfes. So sind die Schilderungen des Lebens der Götter in der Ilias zum grossen Theil Episoden; ebenso der Gesang des Demodokos bei den Phäaken in der Odyssee. Virgil und Tasso benutzen die Episoden noch stärker. In den Dramen fehlen bei den Alten die Episoden; die Handlung darin ist daher überaus einfach. Bei den Modernen treten die Episoden auch in den Dramen auf; Shakespeare hat sie indess in der Tragödie weniger, wie Göthe und Schiller; bei Corneille und Racine fehlen sie in Folge ihrer strengern Innehaltung der Einheit des Ortes und der Zeit, wodurch Episoden schwer einzufügen wurden. Die Vergleichung dieser Werke zeigt den hohen Werth der Episoden für die Mannichfaltigkeit und ihre Gefährlichkeit für die Einheit des Kunstwerkes. Kann die Mannichfaltigkeit ohne Episoden gewonnen werden, wie in »Herrmann und Dorothee«, so ist dies das Höhere.

6. Die idealisirende Ausdehnung des Kampfes hat weniger Gefahr. Es ist früher (II. 147) bemerkt, dass für die Gränze hierbei innere Gründe fehlen. Während bei den Alten, insbesondere bei Aeschylos der Kampf zu einfach bleibt, ist er von den Modernen oft zu weit ausgedehnt worden. Die Tragödien steigen jetzt bis zu sechs Akten, fordern eine Zeit von 5 Stunden zur Aufführung und die Romane wachsen bis zu neun Bänden an. Wenn auch die Regel des Aristoteles, dass »die Länge der Fabel im Gedächtniss müsse behalten werden können« schwankend ist, so wird doch das Richtige darin angedeutet.

7. Die bildenden Künste haben die gleichen Mittel der Idealisirung durch räumliche Ausbreitung ihres Werkes. Die Zahl der Personen, Gruppen, Handlungen und Situationen hat an sich keine Gränze, wie sich in vielen Gemälden der Niederländer mit Scenen in der Werkstatt, in den Schenkstuben, am Strande u. s. w. zeigt. Aehnliches gilt für das »Zeitalter der Reformation« von Kaulbach und für die grossen Fresken des Michel Angelo in der Sixtina. Aristoteles sagt (Kap. 7. d. Poetik): »Etwas Allzugrosses ist nicht schön, »weil es nicht mit einem Blick übersehen werden kann und weil bei

»der Betrachtung der Theile der Begriff des Ganzen aus dem Gesicht »verschwindet.« Dies wird auch für die Fresken Michel Angelo's gelten, zu deren grossen Ausbreitung er wohl nur durch die Grösse der Wand-Flächen genöthigt worden ist.

8. Auch in der modernen Musik zeigt sich eine solche maasslose idealisirende Ausbreitung der Motive. Die Zahl der Themen ist in den einzelnen Stücken vermehrt und folgeweise die zeitliche Ausdehnung der letzteren; das Publikum verliert dadurch die Uebersicht und klagt über die Unklarheit der neuesten Musik. In der Baukunst erscheint diese idealisirende Steigung des Mannichfaltigen in den römischen Bauwerken, gegenüber den griechischen. Die Säulen sind dort zahlreicher und schlanker geworden; die Bogen und die mehrfachen Stockwerke sind hinzugetreten. In den alten egyptischen Pyramiden fehlt diese Art der Idealisirung; sie sind eintönige, geometrische Körper. Die Anfänge der Mannichfaltigkeit zeigen sich in der gebrochenen Pyramide von Saccarah, in der Stufenpyramide von Memphis und später in den langen Säulenreihen und Vorhöfen der Tempel zu Theben.

9. In dem griechischen Tempel erscheinen die Bedingungen der Mannichfaltigkeit und der Einheit in dem vollkommensten Maasse erfüllt; es ist die edle Mitte zwischen Beiden getroffen und darin liegt der unvergängliche Zauber dieser Bauwerke, die nie veralten und immer von neuem entzücken. In den spätern christlichen Bauten wird die Mannichfaltigkeit überwiegend; es kommt das Innere hinzu und der gothische Styl entfaltet eine reiche Ornamentik. Die Einheit würde dadurch erschüttert sein, wenn nicht die erhabene Grösse dieser Bauwerke dieses Mannichfaltige wieder mässigte und in der Einheit erhielte.

10. Die dritte Art der Idealisirung steigert die Mannichfaltigkeit durch Minderung der Regelmässigkeit. Diese und die Symmetrie und Proportion sind keine Bestimmungen des Schönen selbst, sondern nur Momente der Einheit (II. 205). Indem nun die Mannichfaltigkeit deren Gegensatz bildet, wird sie nothwendig wachsen, wenn das Regelmässige und Symmetrische sich mindert. Die Aufgabe des Idealisirens ist hier, die rechte Mitte zu treffen. Das Regelmässige zeigt sich auch in den Dichtungen, wenn die Handlung von Anfan bis zu Ende nach einer festen Regel einfach und ohne Störung al läuft; wie z. B. im Agamemnon, in den Choephoren, in den Perser von Aeschylos.

11. Der Zufall ist der Gegensatz dieser Regelmässigkeit; i seiner vollen Entwicklung widerspricht er aber dem Kunstwerk, we

die Begründung des Geschehens im Zufall aufhört. Der reine Zufall ist deshalb immer ein Fehler, wie z. B. der Zufall, dass Romeo den Brief des Leonardo nicht erhält und im Oedipus die Tödtung des Lâjos. Deshalb darf nur der scheinbare Zufall in dem Kunstwerk auftreten und die Regelmässigkeit aufheben. Der scheinbare Zufall ist der Sache nach die Regelmässigkeit, aber eine solche, welche dem Zuschauer verborgen ist. Wenn man vom Zufall bei Natur-Ereignissen, bei dem Wetter spricht, so ist dieser scheinbare Zufall gemeint. Die Regelmässigkeit wird in der Natur ausnahmslos vorausgesetzt; es geschieht alles nach Gesetzen; aber diese Gesetze sind dem Einzelnen nicht immer bekannt und deshalb erscheint ihm ein einzelnes Geschehen als zufällig. Von dieser Art muss auch der, die Regelmässigkeit unterbrechende Zufall in der Dichtung sein und der Zuschauer muss später erkennen, dass dieses Geschehen dennoch wohl begründet war. Dadurch ist der Reiz der Mannichfaltigkeit mit dem Verlangen nach Einheit versöhnt.

12. So erscheint es zunächst als reiner Zufall, dass Polonius vom Hamlet erstochen wird; dass die Königin den für Hamlet bestimmten Giftbecher trinkt; allein bei näherer Betrachtung erscheint jenes durch den neugierigen und höfischen Charakter des Polonius, dieses durch die Gewissensangst der schuldbeladenen Königin, welche sie verwirrt, begründet. So wird Odysseus zufällig an seinen Narben von der Dienerin erkannt; allein die treue Anhänglichkeit der letztern giebt die Begründung. Die bessern Romane der neuern Zeit zeigen in dieser Beziehung einen grossen Fortschritt gegen früher; in den ältern englischen Romanen, ja selbst in Wilhelm Meister's Lehrjahren herrscht viel reiner Zufall. Die Komödie verträgt mehr Zufälle, als die ernsten Dichtungen, da sie sich auf der Oberfläche des Lebens hält und die komischen Vorgänge an sich keiner Verknüpfung bedürfen (II. 217).

13. In der Gesellschaft hört man es oft als einen Tadel der Romane und Dramen aussprechen, dass ihr Ende gleich im Beginn vorausgesehen werden könne. Es ist diess im Grunde ein Tadel der zu grossen Regelmässigkeit; denn nur diese macht diese Voraussicht möglich. Gewöhnlich wird aber der in der Spannung über den Ausgang liegende Reiz bei dem Urtheile über ein Werk zu hoch angeschlagen. Ein Roman, ein Drama muss seine Schönheit auch bei dem wiederhohlten Lesen bewähren, obgleich da diese Spannung nicht mehr vorhanden sein kann. Der tiefere Grund für die Minderung der Regelmässigkeit liegt also nicht in dieser Spannung auf das Ende, sondern in der Steigerung der Mannichfaltigkeit des Kunstwerkes überhaupt.

14. Rücksichtlich der bildenden Künste herrscht das Regelmässige überwiegend in den Statüen der Aegypter und in den Gemälden der altchristlichen Zeit. Es war nur der Wiederschein der starren Regelmässigkeit des realen Lebens und der harten ascetischen Auffassung alles Irdischen. In den plastischen Werken der Griechen und in den Gemälden der klassischen Italiener ist diese Regelmässigkeit durchbrochen, aber nicht vernichtet. Laokoon, die Gruppe der Niobiden, des farnesischen Stieres; die Himmelfahrten des Raphael, Titian und Anderer zeigen symmetrische Anordnung neben Wahrung der menschlichen Freiheit. Es ist derselbe scheinbare Zufall, wie oben bei den Dichtungen; er liegt auch den modernen unregelmässigen Bauwerken zu Grunde (II. 206). In der Musik überwiegt die Regelmässigkeit in dem strengen Kirchenstyl; die profane Musik hat diese Regelmässigkeit durchbrochen; aber in den Werken' Beethovens und anderer Meister ist auch hier der Zufall nur ein scheinbarer. Aehnliches gilt für die modernen Parks im Gegensatz zu den altfranzösischen Gärten.

15. Das letzte Mittel, was der Idealisirung zur Erhöhung der Mannichfaltigkeit zu Gebote steht, ist die Steigerung der Besonderung und der Unterschiede des Einzelnen. Die Einzelnen können keine Mannichfaltigkeit erzeugen, wenn ihre Unterschiede in einander verfliessen und verschwimmen. Aus dieser Richtung sind in der Baukunst die Friese und Gesimse hervorgegangen, welche die innern Unterschiede der Stockwerke auch äusserlich hervortreten lassen; ebenso die Pilaster und Lisenen an den Seitenmauern, die Kanelirung der griechischen Säulen, das Bündelartige der gothischen Pfeiler, die Kreuzgewölbe, das Zurücktreten der Flügel u. s. w. Man vermisst diese Idealisirung empfindlich an sonst schönen Bauwerken, wie an dem Universitätsgebäude und Opernhause in Berlin.

16. Besonders wichtig ist diese Abscheidung des Einzelnen für die Plastik, deren Mittel in dieser Beziehung sehr beschränkt sind. Deshalb haben die Griechen bei den Reliefs ihrer Friese und Metopen sich nur auf einfache Reihen von Figuren beschränkt, ohne Mittel- und Hintergrund. Die Römer gingen im Interesse der Mannichfaltigkeit darüber hinaus; allein die Felder auf den Triumphbogen des Severus und Constantin zeigen, dass diese Ueberladung mit Figuren ihre Unterscheidung erschwert und den Zweck verfehlt. Auch die beiden Schlangen in der Laokoongruppe verlaufen in einander, was aber bei der gleichen Richtung derselben keinen Schaden thut. Dagegen ist in der Amazone von Kiss gegen diese Regel gefehlt. Der Panther, der dem Pferde auf das Schulterblatt gesprungen ist,

unterscheidet sich wegen der Gleichheit des Materiales und der Farbe nicht genügend von dem Pferde; beide fliessen zu einer ungestalteten, hässlichen Masse zusammen. Der Maler könnte so bilden; er hätte die Mittel zur Unterscheidung; aber nicht der Bildhauer.

17. Deshalb kann der Maler sein Bild mit einem Reichthum von Gestalten füllen, der dem Bildhauer unmöglich ist. In dem Unterschied des Lichtes und der Farben hat er genügende Elemente, um jedes Einzelne von dem andern abzuscheiden. Die Fülle der Phantasie hat indess zu Schöpfungen getrieben, wo selbst diese Mittel nicht mehr zureichen. Die Gruppen der Verdammten und der Seligen in den Fresken der Sixtina enthalten eine so grosse Verschlingung der Glieder, eine so starke Verkürzung der einzelnen Gestalten, dass der Zuschauer Stunden lang zu thun hat, ehe er weiss, wohin die einzelnen Arme und Beine gehören. Nur nach und nach tritt dann die Schönheit des Einzelnen und die Meisterschaft in ihrer Darstellung hervor; allein das Werk als Ganzes leidet immer unter diesen Verschlingungen. Raphael hat sich nie dazu hinreissen lassen; selbst seine grössten Werke, die Transfiguration, die Disputa, die Schule von Athen zeigen trotz der Fülle von Figuren eine klare Trennung der einzelnen.

18. Die Musik hat in dem zeitlichen Verlauf ihrer Werke ein gutes Mittel gegen das Zusammenfliessen des Einzelnen; allein ihre grössern Werke können der Polyphonie nicht entbehren und hier ist dieses Mittel aufgehoben. Für das grössere Publikum gehen deshalb die polyphonischen Unterschiede verloren. Die neuere Musik hat die Unterschiede der Klangfarben zur Verdeutlichung der Polyphonie mit grossem Erfolge verwendet. Es sind insbesondere die Gegensätze der Geigen gegen die Blasinstrumente, der Harfen und Piano's gegen die austönenden Instrumente, der Orgel gegen das Orchester, der menschlichen Stimme gegen die Instrumente, welche hier selbst bei der reichsten Vielstimmigkeit ein Unterscheiden der einzelnen Stimmen und Themen möglich machen. Dadurch hat die neueste Musik eine Mannichfaltigkeit der Modulation erreichen können, welche selbst bei Maria v. Weber noch fehlt.

19. In der Dichtkunst besteht keine Polyphonie, deshalb ist ihr die Absonderung des Einzelnen leichter. Der Dichter muss die Ueberladung mit Personen und Ereignissen schon sehr weit treiben, wenn der Leser das Einzelne nicht mehr getrennt halten kann. Dies geschieht, wenn zwar eine Mannichfaltigkeit von Ereignissen und Thaten beigebracht wird, aber die Charaktere vernachlässigt werden. Die Unterscheidung ruht in der Dichtkunst auf der Ausbildung der In-

dividualität. So hat Schiller das Vermischen der einzelnen Offiziere des Wallenstein durch die Gegensätze ihrer Charaktere gehemmt. Ebenso sind in der Ilias die einzelnen Fürsten durch den Unterschied ihrer Temperamente und Gesinnung scharf geschieden, während in den Nibelungen die Helden unwillkürlich zusammenfliessen.

20. Zu den Mitteln der Unterscheidung gehört auch der Kontrast. Er dient nicht blos der Steigerung der Gefühle, sondern auch der bestimmtern Trennung des Einzelnen. In der Malerei sind es die Kontraste des Lichtes, wie in der »Nacht von Correggio«, oder der Farben, wie bei dem jüdischen Volke in der »Transfiguration von Raphael«. In der Dichtung sind es die Kontraste des Charakters. Dadurch trennt sich Antigone stark ab von ihrer Schwester Ismene. Selbst der Chor sagt von der Antigone:

„Wohl zeigt unbändig vom unbändigen Vater das Kind sich."

Leider wird dieser Charakter von Sophokles nicht festgehalten; nach ihrer Verurtheilung durch Kreon fällt sie in ein breites lyrisches Klagen. Nicht sie sollte sich, sondern der Chor sollte sie beklagen.

21. Diese Unterscheidung und Besonderung kann auch innerhalb des einzelnen Menschen sich fortsetzen. Dazu gehören die Widersprüche in den Charakteren, welche bereits als Elemente der Individualisirung erwähnt worden sind (I. 158). Auch die Bildner und Maler haben sie in ihrer Weise benutzt. Die Venus von Medicis schämt sich wohl, aber man sieht, dass es ihr nicht Ernst damit ist. Die berühmte Venus von Titian liegt völlig nackt auf dem Polster, aber um den Hals trägt sie eine Perlenschnur. Ein Mantel wäre ihr bei der Nähe des Ritters viel nöthiger. Auch die nackte Venus von Palma Vechio in Dresden hat nur ein Perlenhalsband. Diese feinen Gegensätze geben diesen Bildern das, was man »unnennbaren Reiz« nennt.

22. Die zweite Bestimmung des Kunstwerkes ist die Einheit. Auch hier kann die Idealisirung sich wirksam zeigen, indem sie die einenden Formen auf Kosten der Naturwahrheit steigert. So folgen in den antiken Reliefs der Triumphzüge Pferde, Menschen und Wagen einander so dicht, wie in der Wirklichkeit es nicht ausführbar ist. So haben Wouwermann und v. d. Velde in ihren Gemälden die verschiedenen Gruppen am Strande oder auf dem Markte so eng an einander gerückt, wie es im Leben nie vorkommt. So sind in der »Wilden Schweinsjagd« von Rubens in Dresden Reiter, Hunde und Eber dicht beisammengedrängt und todte Hunde liegen unter dem Eber, während er von anderen gepackt wird. Dies konnte in der Wirklichkeit nicht alles an einer Stelle geschehen.

23. Für die Dichtung findet das Aehnliche durch Beseitigung der seelenlosen Zwischenfälle statt. Aus dieser idealisirenden, auf die Einheit gerichteten Thätigkeit ist auch die Einheit des Ortes und der Zeit hervorgegangen, welche lange Zeit bei den Franzosen als Grundgesetze des Dramas galten. Allein die einende Kraft dieser äusserlichen Mittel ist gering und überschätzt worden; ihr desfallsiger Werth wird durch den grossen Fehler der innern Unwahrscheinlichkeit wieder zu nichte gemacht, dem der Dichter bei Festhaltung dieser Einheiten nicht entgehen kann. Shakespeare und Göthe im Götz sind in den entgegengesetzten Fehler verfallen; der Zuschauer kommt über dem fortwährenden Wechsel der Scene kaum zu Athem; die Umstellung der Koulissen dauert oft länger, als die in ihnen spielende Scene.

24. Eine besondere Schwierigkeit erwächst dem Dichter aus dem, in der Wirklichkeit gleichzeitigen Geschehen mehrerer Ereignisse und Thaten, welche die Dichtung sämmtlich darzustellen hat. Die Dichtung kann mit ihrem Material dies nicht gleichzeitig thun. Man hat zwar den Ausweg versucht, auf der Bühne zwei Orte, zwei Etagen desselben Hauses zugleich mit ihren Personen und ihrem Gespräch vorzuführen, allein es hat sich als unmöglich oder lächerlich erwiesen. Im Drama ändert deshalb der Dichter idealisirend das reale Geschehen und lässt das Gleichzeitige kurz hinter einander geschehen; dadurch kann er beides auf die Bühne bringen.

25. Im Epos und Roman hat der Dichter ein bequemeres Mittel; er bricht den einen Faden ab und beginnt, sich rückwärts wendend, mit dem zweiten. Man ist durch die Darstellungen der politischen Geschichte daran gewöhnt und empfindet die darin liegende Störung nicht erheblich. Dennoch bleibt dies Mittel für die Dichtung bedenklich, weil die Bildlichkeit und Lebendigkeit ihrer Darstellung diese Hemmungen und Umkehrungen stärker hervortreten lässt. Homer hat deshalb in der Odyssee wohl die Orte gewechselt; vom Telemach springt er im fünften Gesang zu der Insel der Kalypso; allein den Zeitlauf hat er nicht durchbrochen. Wo frühere Ereignisse dargestellt werden müssen, lässt er sie den Odysseus bei den Phäaken erzählen.

26. In den modernen Romanen ist man nicht so gewissenhaft; ja es ist Mode geworden, mit jedem Kapitel die Scenerie völlig zu verändern, den Gang der Ereignisse immer zu unterbrechen und so die höchsten Kontraste der Gefühle an einander zu reihen. Nur die abgestumpften Nerven des grossen Lesepublikums können solche Zerreissungen ertragen, die für den einfachen Sinn ebenso peinlich sind, wie die modernen Potpourris der Musik.

27. Die Einheit kann in der Dichtung auch idealisirend durch Steigerung der ursachlichen Verbindung der Ereignisse erhöht werden. Indem die gute Dichtung dies thut, hat sie Aristoteles zu dem Ausspruch veranlasst (Kap. 9 von Poetik), »dass die Poesie philosophi»scher und besser (σπουδαιοτερον) sei als die Geschichte, weil jene »mehr das Allgemeine und diese mehr das Einzelne darstelle.« Der ursachliche Zusammenhang ist zwar real auch in der Geschichte vorhanden, allein er ist nicht so klar ersichtlich, wie in der Dichtung. Shakespeare hat in dieser Art die alte Sage des Hamlet durch Komposition in seiner Tragödie zu einer höhern Einheit erhoben; die Entwicklung geht darin rein aus der im Anfang gesetzten Situation hervor.

28. Die dritte Bestimmung des Kunstwerkes ist die Lösung. Auch hier kann die Idealisirung sich wirksam zeigen, indem sie die Bedingungen des beruhigenden Schlusses über die realen Verhältnisse steigert. Deshalb sind die betrogenen Väter und Vormünder in der Komödie mit einer blossen Abbitte zufriedengestellt und treten dem heitern Ende nicht in den Weg. Deshalb häufen sich die Erbschaften, die Glücksfälle, die Erkennungen am Schluss. Diese idealisirte Steigerung der Lösung ist das, was man gewöhnlich als das »Gesetz der Steigerung« in der Kunst bezeichnet. Es erhält erst durch seine Zurückführung auf die Lösung im Kunstwerke seine wahre Bedeutung. In »Wilhelm Meister« fehlt sie; der Schluss ist deshalb matt und fällt ausserordentlich ab gegen die ergreifenden Scenen des Anfangs und der Mitte.

29. Von dieser Idealisirung kommt es auch, dass die Lösung sich auf die Hauptpersonen der Fabel beschränkt und dass die Nebenpersonen verschwinden, ohne dass man weiss, was aus ihnen geworden ist. Dies gilt z. B. von Horatio, Marcellus, Bernardo im Hamlet, von den Generalen des Wallenstein, von der Ismene in der Antigone. Da die Nebenpersonen nur den Hauptpersonen dienen und kein selbstständiges Interesse erwecken, so ist diese Beschränkung der Lösung ganz angemessen. Allein es gehört dazu, dass es sich wirklich nur um Nebenpersonen handelt. Dies ist bei der Ismene schon zweifelhaft, zumal sie durch ihre Bereitwilligkeit, der Schwester in den Tod zu folgen, das Interesse für sich in hohem Maasse erweckt. Aehnliches gilt von der Thekla im Wallenstein. Das Publikum verlangte mit Recht für sie eine Lösung und Schiller musste sie in dem Liede: »Thekla, eine Geisterstimme« nachholen.

30. Aus denselben Gründen werden in den Gemälden die Neben personen und das Beiwerk nicht mit der gleichen Bestimmtheit und

Genauigkeit dargestellt wie die Hauptpersonen; sie kommen auf die Seite, in den Hintergrund und werden leichter behandelt; ohnedies würde sie die, in dem Hervortreten der Hauptpersonen enthaltene Lösung beeinträchtigen. Es ist deshalb ein zweifelhaftes Lob, wenn ein grösseres Gemälde wegen seiner saubern und sorgfältigen, bis auf das Kleinste sich erstreckenden Ausführung gerühmt wird. Schon beim realen Sehen fallen diese Nebendinge auf die weniger empfindlichen Seitenstellen der Sehhaut des Auges und werden damit unbestimmter und undeutlicher gesehen. Nur wenn in kleinen Stimmungsbildern das Stricken oder Lesen die Hauptsache ist, erfreut es, wenn man in dem gemalten Strumpfe die Maschen zählen und in dem gemalten Buche die Buchstaben erkennen kann.

## F. Die Verbindung der Künste.

### 1. Die Verbindung der bildenden Künste.

1. In einem frühern Abschnitt (II. 166) ist von der Verbindung der verschiedenen Arten des Schönen zu einem Kunstwerk gehandelt worden; hier tritt die Frage auf, ob und wie weit auch verschiedene Künste sich mit ihren Mitteln zur Herstellung eines Kunstwerks verbinden können; ob der Unterschied des Materials, welcher diese Künste kennzeichnet, es ihnen gestattet, zur Darstellung eines Werkes zusammenzutreten. Es handelt sich dabei nicht um eine blos äussere Zusammenstellung der besonderen Werke mehrerer Künste, wie sie geschieht, wenn in einem schönen Bauwerke (Museum, Theater) plastische und malerische Kunstwerke aufgestellt werden, oder wenn musikalische und dramatische Werke darin aufgeführt werden. Solche Zusammenstellungen bleiben äusserlich, während es sich hier um die Verbindung zu einem einigen Kunstwerke handelt.

2. Die Beobachtung lehrt, dass dergleichen Verbindungen bis zu einem gewissen Grade möglich sind und bestehen. Man kann sie in drei Gattungen eintheilen: die erste umfasst die Verbindung verschiedener bildenden Künste, die andre die Verbindung von Künsten mit einem zeitlichen Material, wozu die Musik, die Dichtkunst und die Plastik mit lebendigen Personen gehören; endlich die Verbindung einer Kunst der ersten Gattung mit einer der zweiten Gattung. Mehrere Künste, die zu einer Gattung gehören, verbinden sich enger, als die Künste verschiedener Gattungen; das räumliche Material widerstrebt der engern Einigung mit dem zeitlichen Material.

3. Im Allgemeinen gehört, wie bemerkt, zu dieser Verbindung mehr, als ein blosses Beisammensein der Werke verschiedener Künste. Die Verbindung ist zunächst davon bedingt, dass die mehreren Künste sich zur Darstellung desselben Gefühls oder Inhalts verbinden. Die Gleichheit dieses Inhalts genügt indess nicht; es muss auch noch eine äusserliche Verbindung hinzukommen. Erst dann ist ein einiges Kunstwerk erreicht. In dieser äusserlichen Verbindung liegen alle Schwierigkeiten, welche der Herstellung eines Werkes durch mehrere Künste entgegentreten; der Unterschied ihres Materials widersteht der vollen Verschmelzung der Form, woraus erst die vollkommene Einheit hervorgeht. Je nach diesem Widerstande können die Versuche sich dieser vollen Einheit in verschiedenen Graden nähern; aber in keinem Falle wird sie voll erreicht werden können.

4. Der schöne Park kann eine Verbindung mit Bau- und plastischen Werken eingehen. Soll diese mehr sein, als eine blosse örtliche Zusammenstellung, so muss zu dieser Einheit des An-einander noch die Einheit durch Gleichheit der Gefühle kommen, welche durch die verbundenen Werke dieser Künste dargestellt werden. Das erhabene Bauwerk findet daher in dem Park selten eine passende Stelle; es ist zu bedeutend und wenn es verkleinert wird, wie mit Ruinen, Aquaeducten u. dgl. früher zu geschehen pflegte, so wird der Zweck dennoch verfehlt, weil die Bäume und Sträuche der Umgebung nicht auch in gleichem Maasse sich verkleinern lassen.

5. Dagegen haben einfach schöne Bauwerke, Pavillons, Schweizerhäuser, Säulengänge u. s. w. die zu dieser Einheit erforderlichen Bedingungen. Für erhabene Statüen genügt, wenn sie nicht kolossal sind, schon ein Ort, der durch hohe alte Bäume, oder durch Felsen, oder durch seine Stille, oder durch dunklen Hintergrund dem Charakter des Erhabenen sich annähert. Alles, was sich in einem landschaftlichen Gemälde nicht vertragen würde, kann auch in dem Park keine Verbindung mit einander eingehen; wo dagegen das Rechte getroffen ist, bilden die Gebäude und Statüen gleichsam eine Erläuterung der unbestimmteren Bedeutung des Parks, und gleichen dem Text zu einer Opernmusik.

6. Die Verbindung der Bauwerke mit plastischen und male
rischen ist sehr häufig. Die plastischen Werke treten als Reliefs de
Friese, Metopen und Giebel ein oder als Statüen, welche die Plat
formen, die Ballustraden und Spitzen verzieren. Die Malerei verbi
det sich in der Form der Freske mit den äusseren und innere
Wänden. Die Verbindung dieser Künste zu einem Werke kann hi
in hohem Maasse erreicht werden, insofern die einzelnen Künste hi

nicht allein den gleichen Inhalt darstellen, sondern auch in ihren Formen sich vereinen. Dies geschieht z. B. bei dem griechischen Tempel. Die Reliefs der Friese und Giebel sind in der Form eng mit dem Bau verbunden, zu einem Werke verschmolzen und zugleich stellen diese Reliefs die Thaten der Gottheit dar, welcher der Tempel geweiht war und deren Bild in der Cella bewahrt wurde. Auch die Triumphbogen des Konstantin und Sever, die Säulen des Titus und Antonin sind eine solche enge Verbindung der Baukunst und Plastik. Sie sind mit Reliefs geschmückt, welche die Kriegsthaten und Triumphale der Kaiser darstellen, zu deren Ehren diese Säulen errichtet wurden.

7. Die gleiche innige Verbindung besteht in den christlichen Kirchen mit den Bildsäulen, welche ihre Nischen und Plattformen schmücken und mit den Gemälden, welche zu dem Altar und den Seitenkapellen gehören. Jene stellen die Apostel und Heiligen dar, diese die Passionsgeschichte oder die Himmelfahrt des Heilandes, des Stifters des Abendmahls, was an dem Altar gefeiert wird. Auch die Reliefs in Holz an den Kanzeln und Kirchstühlen haben den gleichen entsprechenden Inhalt. Der christliche Dom nähert sich deshalb in hohem Grade dem einigen Kunstwerk, an dem alle bildenden Künste ihren Antheil haben.

8. Dagegen fehlt die innere Verbindung oft bei modernen Palästen und Wohnhäusern, welche mit Reliefs, Karyatiden und Statüen aus der griechischen Göttergeschichte verziert sind. Das Bauwerk und das plastische Werk gehören in solchem Fall entgegengesetzten Weltlagen an, stehen auf völlig verschiedenem Boden und die dem Offenen und Freien angehörende Natur der Statüen passt schlecht zu dem dichten Verschluss des Hauses gegen die Unbilden der nordischen Jahreszeit.

9. Plastik und Malerei können eine Verbindung eingehen, wenn das plastische Werk übermalt wird. Dieser Fall ist bereits früher (I. 203) erwähnt; die vorhandenen antiken Statüen zeigen vielfach solche Spuren von Malerei und die Nachrichten alter Schriftsteller stimmen damit überein. Es herrscht deshalb in den Systemen ein Streit, ob diese Verbindung dem Begriff des Schönen entspreche oder nicht. Ganz abgesehen von der Sitte der Griechen und des Mittelalters, ergiebt sich aus der Natur des beiderseitigen Materials, dass diese Verbindung künstlerisch unausführbar ist. Die Malerei kann die Schattirung, namentlich für die Darstellung des Antlitzes und der Haut des Menschen nicht entbehren. Es besteht in dem Inkarnat der realen Haut eine feine Abstufung, eine wechselnde Mischung, welche jede,

selbst die kleinste Stelle von der andern in Ton und Farbe, in Hebung und Senkung unterscheidet. Dieses Inkarnat kann nie völlig naturgetreu von dem Maler wiedergegeben werden; er muss es idealisiren und dazu bedarf er nothwendig der Hülfe des Lichtes und Schattens und zwar in einem Maasse, welches die reale Schattirung ebenfalls idealisirend überschreitet.

10. Bei der Bemalung einer Statüe kann aber diese Schattirung von dem Maler nicht benutzt werden, weil sie hier schon durch die Körperlichkeit der Statüe von selbst herbeigeführt wird und weil die Beleuchtung bei derselben je nach dem Standort der Statüe wechselt. Der Maler bleibt also hier auf die reine Farbe ohne Schattirung beschränkt und mit dieser kann das Inkarnat der Haut nicht dargestellt werden, wie die Wachsfiguren selbst bei der sorgfältigsten Ausführung beweisen. Die Verbindung beider Künste kann deshalb nur zu dem Unnatürlichen, ja Abschreckenden führen, wie aus den bemalten Statüen und Büsten des Mittelalters bekannt ist.

11. Durch Abschwächung der Farben zu blossen leichten Tinten kann dieser Uebelstand gemindert werden; aber die Malerei hört dann auf, als solche sich mit dem plastischen Werke zu verbinden. Wenn bei den Griechen diese Verbindung sich bis in die klassische Periode hinein erhalten hat, so ist sie doch zunächst aus dem realen Kultus der Gottheiten hervorgegangen; diese lange Uebung hat sie gegen das Unschöne dieser Verbindung abgestumpft, wie ja Aehnliches auch bei der christlichen Kunst sich nachweisen lässt.

12. Schon die hier dargelegten Verbindungen der ersten Gattung, der bildenden Künste, zeigen, dass die eine Kunst durch die Verbindung mit einer andern an ihrer vollen Entwicklung und an der Ausnutzung ihrer Mittel gehindert wird. So nöthigt schon die Höhe des Bauwerks zu einer gröbern, auf die Ferne berechneten Behandlung der Statüen und Reliefs. Bei der Bemalung der Statüen ist die Malerei auf das äusserste beschränkt und kann, wie erwähnt, von ihren wirksamsten Mitteln keinen Gebrauch machen. Diese Erscheinung wird sich bei den Verbindungen der Künste mit zeitlichem Material wiederholen, ja sie wird hier in noch stärkerem Maasse hervortreten, obgleich diese Verbindungen weit häufiger und zum Theil so eng sind, dass das Publikum sie kaum noch als solche bemerkt.

## 2. Die Verbindung der zeitlichen Künste.

1. Eine Verbindung musikalischer Elemente mit dichterischen besteht schon bei jedem Vorlesen einer Dichtung. In höherem

Maasse findet sie bei der Vokalmusik statt. Bei dem Ballet und der Pantomime findet eine Verbindung der Musik mit der Plastik statt; bei den Aufführungen der Opern eine Verbindung der Musik mit der Dichtkunst und Plastik.

2. In den Systemen und Kritiken herrschen entgegengesetzte Ansichten über den Werth dieser Verbindungen und über die richtige Art ihrer Ausführung. Nach R. Wagner ist die Oper das höchste Kunstwerk, weil es angeblich aus der Verbindung aller Künste hervorgeht. Diese verschiedenen Ansichten lassen sich vielleicht vereinigen, wenn die Frage aus einem allgemeinern Gesichtspunkt aufgefasst wird, wie hier geschehen soll. Es wird sich dann zeigen, dass die Unterschiede der Elemente und des Materiales der einzelnen Künste einer vollen Verbindung derselben zu einem Kunstwerk hinderlich entgegenstehen; dass die eine Kunst immer von der andern an der vollen Entfaltung ihrer Mittel gehemmt ist und dass die Meinung, als könnten diese Hindernisse völlig überwunden werden, eine irrige ist.

3. In der Sprache sind die musikalischen und dichterischen Elemente durch die tägliche und stündliche Uebung so innig verbunden, wie in keinem andern Falle. Die Dichtkunst hat deshalb auch von Anfang ab beide benutzt und die musikalischen Elemente der Sprache zu den Versmaassen, Assonanzen, Allitterationen und Reimen fortgebildet und durch Idealisirung verstärkt. Wenn mithin irgend eine Verbindung vollkommen sein könnte, so müsste es diese sein. Dennoch ist es unzweifelhaft, dass selbst hier die Elemente beider Künste durch ihre Verbindung einander in der vollen Ausnutzung beschränken.

4. Jeder Dichter macht die Erfahrung, dass er in der vollen Benutzung der Sprach-Vorstellungen zur Herstellung seines dichterischen Bildes durch die Rücksichten auf das Metrum und den Reim beschränkt ist; er muss manche nähere oder treffendere Bestimmung seines Bildes aufgeben, weil der Vers es nicht gestattet. Umgekehrt kann das Musikalische des Verses nicht zu seiner vollen Verwirklichung kommen, weil die richtige Darstellung des dichterischen Bildes daran hindert; der Dichter nähme gern ein musikalisch voller tönendes Wort, oder ein Wort, was dem Wohlklang des Reimes, dem rhythmischen Maasse besser entspräche; allein das Wort ist zu begrifflich, oder nicht treffend genug, und so muss er an der musikalischen Schönheit opfern.

5. Allerdings wird das Talent des guten Dichters diese Hindernisse ihn weniger empfinden lassen; allein sie bestehen auch für ihn und er weiss sehr wohl, welche Opfer er ihnen bringen muss. Wenn

im Publikum die entgegengesetzte Meinung herrscht, wenn man das Dichterische und das Musikalische des Verses für untrennbar hält, wenn man behauptet, dass vielmehr eines erst durch das andere seine wahre Schönheit gewinne, so vergisst man über der Schönheit des fertigen Werkes die Schwierigkeiten seiner Entstehung. Es ist unzweifelhaft, dass durch die Verbindung der Mittel beider Künste die Wirkung des Ganzen erhöht wird; allein dies ist kein Beweis, dass nicht dennoch jede einzelne hat nachgeben müssen, jede an der vollen Entfaltung ihrer Mittel gehemmt worden ist. Die Wirkung der Verbindung ist allerdings grösser, als die ungehemmte Wirkung einer Kunst allein; wenn aber nicht jede bei dieser Verbindung Opfer bringen müsste, so würde das Ergebniss ihrer Verbindung ein viel grösseres sein.

6. Wie sehr das dichterische Bild von dem Versmaasse selbst bei klassischen Werken zu leiden hat, kann man unter Anderm aus den Oden des Horaz, aus den Dichtungen des Ovid, aus den Oden Klopstock's, und aus Voss Uebersetzungen der alten Dichter entnehmen. Die der Natur des Denkens entsprechende Folge und Ordnung der Worte ist hier dem Versmaasse vollständig geopfert; man muss die zerstreuten Glieder des dichterischen Bildes mühsam aus ihrer metrischen Verbindung heraussuchen und erst rein sprachlich verbinden, um das dichterische Bild so herzustellen, dass seine Schönheit empfunden werden kann.

7. Selbst die alten Römer haben offenbar darunter gelitten, und nur die grössere Musse, welche sie auf das Lesen verwendeten und die überwiegende Empfänglichkeit der antiken Welt für das Formschöne lassen es verstehen, dass man diese Misshandlung der Sprache und des dichterischen Bildes um des Metrums willen ertrug. Die Gegenwart ist nicht so geduldig; deshalb stehen die Versuche, dergleichen auch im Deutschen zu wiederholen, unberührt in den Bibliotheken. Es gehört zu den Vorzügen des grossen Dichters, diesen Widerstreit der musikalischen und dichterischen Elemente nicht merkbar hervortreten zu lassen. Göthe, Schiller, Heine sind Meister hierin; schwächere Dichter verrathen sich hier sofort durch die Einschiebung dichterisch überflüssiger oder schädlicher Beiworte und Nebenworte blos des Verses wegen.

8. Die Verbindung der Musik und Dichtung, welche scho in dem Material der Sprache elementar enthalten und von der Dichtkunst weiter entwickelt worden ist, kommt in der Vokalmusik zu einer grössern und deutlichern Gestaltung. Da schon in der Dichtung beide Elemente sich, wie gezeigt, beschränken, so lässt sich erwarten,

dass dies in der Vokalmusik in noch höherem Maasse der Fall sein werde. In der That bestätigt die Erfahrung diese Annahme. Man muss hier die Kirchenmusik von der Opernmusik unterscheiden und jede besonders betrachten. In der Oper besteht ein dramatischer Text, dem mithin eine Handlung zu Grunde liegt. Die Musik kann aber nur Stimmungsbilder bieten. Das Drama verlangt einen raschen Fortgang; die musikalischen Stimmungsbilder verlangen umgekehrt ein Verweilen, damit die Musik Zeit behalte, ihre Mittel zur Darstellung der Stimmung voll zu entwickeln. Diese Gegensätze sind so stark, dass von vornherein erwartet werden kann, ihre volle Lösung werde nicht gelingen.

9. Die Geschichte der Oper bestätigt dies. Sie entstand in Italien aus der polyphonen Madrigal-Musik und kannte Anfangs nur das Rezitativ; später fügte man für die Ruhepunkte die Arie ein. In Deutschland entwickelte sich das Singspiel, welches einzelnen Scenen des kleinern Schauspiels oder Lustspiels, wo die Handlung an einen Ruhepunkt anlangte, Lieder einfügte, welche der Komponist dann in Musik setzte, während das Uebrige gesprochen wurde. Diese Verbindung beider Künste war die natürlichste, weil die Musik sich von der eigentlichen Handlung fern hielt und mit der Dichtkunst nur in den lyrischen Stimmungsbildern zusammentrat. Allein man empfand im Fortgange allmählig das Unnatürliche und Störende, was jeder Wechsel der Darstellungsmittel verschiedener Künste in sich enthält, wie er hier zwischen den gesprochenen und gesungenen Theilen des Drama's sich herausstellte.

10. Um dies zu beseitigen, fügte man zur Arie das Rezitativ aus der italienischen Oper hinzu. Damit wurde es möglich, das ganze Drama zugleich musikalisch darzustellen; die Arie blieb für die lyrischen Ruhepunkte, das Rezitativ diente den rein dramatischen, die Handlung enthaltenden Theilen der Dichtung. Diese Form blieb seit Gluck und Mozart bis zu Wagner die herrschende und in ihr haben die berühmtesten Meister ihre Opern komponirt. Nebenbei erhielt sich auch das Singspiel in einer verbesserten und vertieften Form, wie es z. B. Fidelio und der Freischütz aufweisen. Statt des Rezitativs war hier die Rede beibehalten.

11. Diese Form zeigte indess mannichfache Fesseln, welche dabei die eine Kunst der andern auferlegte. Das Rezitativ, was die Uebelstände des Singspiels vermitteln, das Sprechen beseitigen sollte, konnte in Folge seines Textes, nur eine musikalische Skizze bleiben, die gegen die vollere Musik der Arien und Ensembles störend abstach. Es war nur ein Parlando-Singen, was die musikalischen Elemente in den dürf-

tigsten Formen bot. Zugleich hatten sich neben der Arie die mehrstimmigen Gesänge entwickelt und die Komponisten hatten ihre Kraft vorzugsweise diesen Ensembles, einschliesslich der Chöre, zugewendet. Das Musikalische erhob sich zwar in diesen Ensembles auf seine höchste Stufe; allein dafür musste der dichterische Werth des Textes tief herabsinken. Die Worte zu diesen mehrstimmigen Sachen blieben eben nur noch Worte, aber keine Dichtung mehr und selbst in dieser dürftigen Form störten sie noch die Musik durch ihr unverständliches Zischen und Sausen.

12. Trotzdem hatten die Texte allmählig immer grössere und verwickeltere, ja selbst tragische Stoffe aufgenommen. In den Meyerbeer'schen Opern dehnte sich der Text zu dem Umfange eines grossen Schauspiels oder Trauerspiels aus; die Zahl der Personen, die Verwickelung der Handlung, die Schnelligkeit des Fortschritts wurde die gleiche, wie dort. Indem die Musik diesen rasch vorwärts drängenden Handlungsbildern nicht folgen konnte, trat der Konflikt zwischen beiden stärker hervor und führte äusserlich zu einer übermässigen Ausdehnung der Komposition.

13. Diese Uebelstände waren es, welche Wagner zu seiner Reform der Oper den Anstoss gaben. Zuerst änderte Wagner die Texte. Er blieb bei dem erhabenen und tragischen Inhalt, allein er beschränkte die Handlung im Sinne der antiken Tragödie; eine einfache Kollision führte zur Krisis und Lösung; die Zahl der Personen verminderte sich. Dadurch wurde es Wagner möglich, für die Oper wieder eine Reihe natürlicher Ruhepunkte zu gewinnen, wo die Dichtung in das Lyrische übergehen und die Musik ihre vollen Mittel ohne Störung der Handlung entfalten konnte.

14. Sodann beseitigte Wagner aus dem musikalischen Theile die Rezitative und die Ensembles. Der störende Gegensatz jener zur Arie war damit aufgehoben und die Oper konnte sich nun bei der Kürze des Textes in einem fortgehenden Arioso bewegen. Die Ensembles wurden entfernt, weil die Dichtung bei ihnen nicht bestehen konnte und weil überhaupt die Dichtkunst mit ihren Mitteln der Polyphonie der Musik nicht folgen konnte (II. 233).

15. Dies sind die wichtigsten Reformen der Oper, wie sie v– Wagner ausgegangen und später von Meyerbeer, Gounod und Thom theilweise bereits übernommen worden sind. Die übrigen rein mu kalischen Reformen Wagner's in Bezug auf lang aushaltende Theme auf reiche Modulation, auf unbeschränkte Freiheit in Wechsel der To arten, auf grosse Verbreitung der musikalischen Gedanken, auf wunde bare Verbindung der Klangfarben, auf Beseitigung der Bestimmthe

der Töne mittelst Ueberziehen des einen in den andern können hier übergangen werden, da sie für die vorliegende Frage von keinem unmittelbaren Einfluss sind.

16. Ueberschaut man diese Versuche für Lösung der, in der Oper, der Kunst gestellten Aufgabe, so erhellt, dass diese geschichtliche Bewegung zwar als ein Fortschritt zur Lösung angesehen werden kann; allein sie liefert zugleich den Beweis, dass die volle Lösung unmöglich ist. Das alte Singspiel hatte im dunklen Gefühl dieser Unmöglichkeit beides, das Drama und die Musik unbedeutend gehalten; die Verbindung bestand eigentlich nur für einzelne Lieder; sonst nicht weiter.

17. Später meinte man die Aufgabe lösen zu können, und steigerte Musik und Dichtung bis zu der höchsten Entfaltung. Allein dabei musste im Rezitativ die Musik der Dichtung, und in der Arie die Dichtung der Musik nachgeben. In jeder dieser zwei Formen war immer nur eine Kunst die herrschende; die andere blieb eine fügsame Dienerin, die sich der Entfaltung ihrer eignen Mittel bescheiden enthielt. Im Ensemble sank die Dichtung zur tiefsten Erniedrigung. Es ist klar, dass solche Oper nicht als das organische, gleichmässig zu einem Schönen in einander verwachsene Werk zweier Künste gelten kann.

18. In der Wagner'schen Reform ist die Musik durch Beseitigung des Rezitativs zwar besser gestellt worden; aber was sie hier gewonnen, hat sie an den Ensembles wieder verloren. Die Dichtung ist durch die Einfachheit der Handlung und durch das überwiegende lyrische Element in grössere Uebereinstimmung mit dem musikalischen Theile gekommen; allein offenbar auf Kosten der wahren Natur des Drama's. Aus den rasch vorschreitenden, überall zur That hintreibenden Handlungen ist eine Reihe von Stimmungsbildern geworden, welche die Charaktere der handelnden Personen nicht zur vollen Entwicklung kommen lassen und bei dem Mangel an spannendem Interesse zuletzt ermüden. Endlich ist durch das ohne Unterlass fortgehende Arioso die Musik in eine Eintönigkeit und Formlosigkeit gerathen, in Folge deren ein grosser Theil der Hörer sich in ein Chaos versetzt glaubt, wo er sich weder zurecht finden noch ein Bestimmtes erkennen kann.

19. Wenn auch in Zukunft einzelnes hier gebessert werden sollte, wenn man auch allmählig festere und klarere Formen wieder gewinnen sollte, so erhellt doch, dass die Gegensätze von Drama und Musik an sich unvereinbar sind und dass keine Form möglich ist, wo nicht entweder die Dichtung der Musik, oder diese jener Opfer und zwar grosse

Opfer, zu bringen hat. Der grosse Erfolg der modernen Oper bei dem Publikum kann nicht als Gegenbeweis gelten. Die Bedeutung dieses Erfolges soll nicht bezweifelt werden; er beweiset aber nur, dass selbst die mangelhafte Verbindung zweier Künste Wirkungen erreichen kann, welche einer Kunst allein auch bei voller Entfaltung ihrer Mittel unerreichbar sind; dieser Erfolg beweiset aber nicht, dass in der Oper wirklich eine volle und wahre Verbindung beider Künste zu einem einigen Werke erreicht ist; eine Verbindung, wobei keine der beiden Künste von ihren Mitteln etwas der andern opfert und doch die volle Einheit erreicht wird. Dies Ideal ist es, um das es sich handelt. Dieses Ziel schwebt Wagner vor, aber trotz seiner grossen Begabung zeigt die Erfahrung, dass er diesem Ziele selbst in seinen neusten Werken nicht näher rückt. Wagner meint zwar ein solches Ideal erreichen zu können; allein die Entwicklung, welche seine spätern Opern zeigen, geben nicht den mindesten Anhalt dafür.

20. In der Kirchenmusik der Oratorien, Motetten, Choräle u. s. w. fallen die besondern Schwierigkeiten hinweg, welche aus der Natur des Drama's entspringen und sich der Verbindung seiner mit der Musik entgegenstellen. Der Text der Oratorien bietet kein Handlungsbild, sondern nur Stimmungsbilder erhaben religiösen Inhaltes, ähnlich den Stimmungsbildern der heiligen Malerei. In diesen Oratorien werden die Gegensätze der Musik und Dichtkunst deshalb weniger empfunden; ja es scheint eine volle Harmonie zwischen Text und Musik hier zu bestehen. Allein bei näherer Betrachtung zeigt sich diese nur dadurch erreicht, dass der Text sich der dichterischen Mittel begeben und zu einer blossen Andeutung des musikalischen Inhaltes herabgesetzt hat. Deshalb sind jene Oratorien die besten, welche in ihren Texten sich rein den Worten der Bibel anschliessen. Der erhabene Inhalt ist in solchen Texten wohl vorhanden, allein die dichterische Form fehlt; dies gilt auch von dem »Requiem aeternam« und andern alten Texten. Deshalb kann hier im strengen Sinne von keiner Verbindung zweier Künste gesprochen werden.

21. Wo dagegen der Text sich zur wirklichen Dichtung erhebt, wie in neuern kirchlichen Kompositionen versucht worden ist, treten die Schwierigkeiten wieder hervor und es entsteht die allgemeine Frage, ob das musikalische Stimmungsbild sich mit dem dichterischen Stimmungsbilde (Lied, Ode, Gedicht) zu einem Kunstwerk verbinden könne? Durch den reichen Schatz der vorhandenen Lieder-Kompositionen scheint diese Frage bereits bejahend entschieden; allein es ist hier, wie mit der Oper; die vorhandenen Kompositionen zeigen nur, dass die Verbindung beider Künste besondere ideale Wir-

kungen erreichen kann, mit denen das Publikum sich zufrieden giebt, wenn auch kein einiges Werk erreicht ist.

22. Auch die Stimmungsbilder kann die Dichtkunst wesentlich nur in sichtbaren Elementen oder in innerlichen Vorgängen des Denkens und Wollens schildern; die Musik kann aber solche Elemente nicht benutzen; ihre Elemente sind der Ton, der Rhythmus, das Zeitmaass, welche in jenen dichterischen Bildern wohl auch mit auftreten können, allein nur als vereinzelte, seltene Bestimmungen, die hinter den sichtbaren oder geistigen Elementen verschwinden.

23. Beide Künste können deshalb wohl dieselbe Stimmung, dasselbe Grundgefühl einer Situation schildern, allein jede muss diese Schilderung in Bildern bieten, welche mit einander in keiner Uebereinstimmung stehen, welche als Bilder durchaus verschieden sind, wenn auch der Gefühlsinhalt derselbe ist. So giebt z. B. ein Gedicht die Bilder der Gartenlaube, des Mondscheins, der Gestalt und Kleidung der Geliebten, der Rose an ihrem Busen, der Umarmung, der Eidschwüre ewiger Liebe, des Versprechens aus der Ferne zu schreiben. Die Komposition giebt dagegen eine Melodie mit zierlichen Intervallen, einen Wechsel in Dur und Moll, eine Figuration des Thema's, ein Forte und Piano, ein Accelerando und Ritardando und wenn ein Instrument hinzutritt, die dem entsprechende Harmonie.

24. In diesen sinnlichen Bildern beider Künste fehlt die äussere Uebereinstimmung. Der Mensch als seelenvolles Reale ist wohl die Unterlage für die Bilder beider Künste; sie geben auch beide seine besondere Stimmung, allein sie thun dies in völlig verschiedenen äusserlichen Elementen und deshalb können ihre Bilder als solche nicht zusammentreffen, sich nicht verschmelzen. Das musikalische Bild giebt keine Gartenlaube, keinen Mondschein, keine Schwüre; das dichterische Bild giebt keine Melodie, kein Moll und Dur und keine Modulation. Beide Arten von Bildern vereinen sich deshalb nicht; sie gehen nur parallel neben einander her; sie sind in ihrem Gefühlsinhalt einander gleich, aber die Verschmelzung ihrer Formen fehlt und deshalb stellt die Vokalmusik selbst in der Liederkomposition kein einiges Kunstwerk dar.

25. Die neuern Liederkomponisten haben im richtigen, wenn auch unklaren Gefühl dessen, zum Text ihrer Kompositionen Lieder von möglichst kurzem Inhalt und einfach-sinnlichen Bildern gewählt. Die Gedichte Schiller's sind für die Komposition unmöglich; sie haben zu reich-ausgebreitete Bilder, zu tiefe Gedanken. Göthe steht in seinen Liedern der Musik schon näher; die Bilder wechseln bei ihm weniger und das reflektirende Denken ist ferner gehalten. Am meisten

werden die kleinen Lieder von Heine gewählt, welche jene Bedingungen am vollständigsten erfüllen. Schon Batteux sagt: »Nicht »die schönsten, sondern die rührendsten Verse nehmen die Musik am »besten an;« und Lessing sagt: »dass die Poesie, welche mit Musik »verbunden werden soll, ihre Gedanken durch die längsten, geschmei»digsten Worte so viel Ausdehnung geben muss, als die Musik braucht, »etwas Aehnliches hervorzubringen.« Solche kleinen Lieder mit zusammengepresster Empfindung sind aber als Dichtungen nicht die ersten, nicht die vollkommnen; sie gehören mehr zu dem elementaren Schönen als zu den Kunstwerken; wenn sie dennoch für die Komposition am besten geeignet sind, so beweist dies von Neuem, dass die Verbindung beider Künste, selbst bei den Stimmungsbildern, nur eine äusserliche bleiben kann.

26. Man hat die alte Weise, zehn und mehr Verse eines Liedes nach derselben Melodie zu singen, verlassen; allein im Ganzen lag ihr der richtige Instinkt zu Grunde, dass die Musik dem Liede nur in seinen Gefühlen folgen kann, aber nicht in seinen Bildern, durch welche es diese darstellt. Bleibt also die Stimmung im Bilde dieselbe, so war die Musik wohl berechtigt, ihre Komposition für die einzelnen Verse festzuhalten, da die Uebereinstimmung in der Form oder in den Bildern doch nicht erreicht werden kann.

27. In der Meinung, dass die Einheit auch auf die Form ausgedehnt werden müsse, haben viele Komponisten sich für verpflichtet geachtet, auch den sinnlichen Bildern oder der Form der Dichtung musikalisch zu folgen. Wenn in dem Gedicht die Liebenden ein fernes Donnern hören und deshalb an den Aufbruch denken, so meint der Komponist das Gewitter musikalisch darstellen zu müssen, obgleich es doch hier die Stimmung nicht ändert, sondern ein äusserliches Moment bleibt. Wenn in der Dichtung die Eltern mit den Kindern in der Dämmerung unter der Linde sitzen und das Schlagen der Wachtel die Nacht verkündet, so meint der Komponist diesen Wachtelgesang in sein musikalisches Bild aufnehmen zu müssen, obgleich es nur ein dichterisches Zeichen der Stimmung ist.

28. Es ist klar, dass die Ausdehnung der Musik auf diese dichterischen Bilder des Gefühls die musikalische Form beschädigen und stören muss. Weder das Rollen des Donners noch der Schlag der Wachtel passt in der musikalischen Nachahmung zu dem milden Fluss der Melodie und ihrer Modulation, wie sie für die Darstellung der Stimmung dieser Lieder nöthig ist. Die musikalische, rein den Tongesetzen entsprechende Ausbildung des Musikstückes wird dadurch in einer störenden Weise unterbrochen. Der Dichter kann diese

Gegenstände für sein Bild benutzen, sie fügen sich in die sichtbaren Elemente harmonisch ein; allein der Komponist kann es nicht, weil seine Elemente sämmtlich sinnlich tönend sind und deshalb in ihrer Verbindung und Bewegung andern Bedingungen unterliegen.

29. Es ist dies für die Liederkomposition ein Punkt von grosser Wichtigkeit. Es herrscht über die Frage, wie weit die Musik nicht blos dem Gefühlsinhalte, sondern auch der Form und den sinnlichen Bildern eines Gedichts bei dessen Komposition zu folgen habe, grosse Verwirrung. Viele Komponisten suchen gerade darin den Werth ihres Werkes, dass sie auch diese Aeusserlichkeiten musikalisch zu malen suchen, während doch die Musik den Inhalt, die Gefühle des Gedichtes nur in rhythmischen und tönenden Bildern darstellen kann. Diese Elemente stehen mit den Gefühlen in unmittelbarer Verknüpfung und sind damit das Bild dieser Gefühle. Nun können zwar auch einzelne dichterische Bilder und Aeusserlichkeiten musikalisch angedeutet werden, allein die musikalischen Elemente werden dann aus ihrer unmittelbaren Verknüpfung mit den Gefühlen herausgerissen und zur Darstellung von Aeusserlichkeiten verwendet, welche mit den Gefühlen meist in anderer und loserer Verknüpfung stehen. Es ist klar, dass diese zweifache und verschiedene Benutzung der musikalischen Mittel den Hörer verwirren muss.

30. Deshalb haben grosse Komponisten dergleichen Imitationen nur als Scherze behandelt; so Haydn in seinen Jahreszeiten. Wenn dagegen das Andante in Beethoven's Symphonie pastorale den Tanz der Bauern und später das Gewitter in musikalischen Bildern bietet, so deuten hier die rhythmischen und tönenden Elemente auf dieselben Gefühle, welche durch den Tanz und durch das Gewitter erweckt werden, und sind deshalb berechtigt. Wie sehr im Allgemeinen der melodische und harmonische Fluss der reinen Musik durch ihre Verbindung mit der Dichtkunst gestört wird, erhellt am besten aus Arien, welche, ohne Sänger, von dem Orchester allein vorgetragen werden. Indem hier die erklärenden und die Musik bestimmenden Worte fehlen, tritt das Unruhige, Abspringende, in Kontrasten sich Bewegende der Vokal-Musik deutlich hervor und lässt erkennen, welche Gewalt den reinen Gesetzen der musikalischen Darstellung bei ihrer Verbindung mit der Dichtung angethan werden muss.

31. Neuerlich hat man auch versucht, die blos gesprochene Dichtung mit einer musikalischen Komposition zu verbinden. Hier sind die bisher dargelegten, gegenseitigen Hemmnisse zum Theil beseitigt; allein offenbar nur auf Kosten der Einheit. Musik und Dichtung gehen hier in Wahrheit nur neben einander her, ohne sich im

Einzelnen um einander zu kümmern. Aber schlimmer noch ist, dass hier das Sprechen zu einer wirklichen Störung der Musik wird, und dass umgekehrt die Musik das Verständniss der Worte stört. Die widerstrebende Natur beider Künste kommt hier zur vollen Erscheinung und der Zuhörer ist froh, wenn die Sache zu Ende ist.

32. Weit loser ist die Verbindung einer Komposition, welche für das Drama nur die Ouvertüre und einzelnen Sätze zur Ausfüllung der Zwischenakte bietet, wie z. B. die Musik Beethoven's zu Egmont und Radziwill's zu Faust. Hier folgen sich die Werke beider Künste nur nach einander; jede bleibt selbstständig; nur die gleiche Stimmung verbindet sie. Die oben dargelegten Schwierigkeiten fallen hier hinweg; vielmehr kann hier die Musik die mildernde Rolle des griechischen Chors übernehmen. Indess ist schon erwähnt, dass die Einschiebung solcher Musik eine bedenkliche Mischung der Darstellungsmittel enthält, und dass die ohnehin ideale Wirkung jedes Schönen dieser Milderung nicht bedarf.

33. Eine zweite Verbindung zeitlicher Künste findet bei der Aufführung der Dramen statt. Hier verbinden sich Dichtkunst und Plastik neben der schon oben dargelegten, im Sprechen enthaltenen Verbindung der musikalischen und dichterischen Elemente. Diese Verbindung gilt in den Systemen als die höchste Leistung der Kunst überhaupt; allein wenn man das Spiel mit dialektischen Beweisen bei Seite lässt, treten hier ähnliche Verhältnisse auf, wie die vorher dargelegten und es zeigt sich, dass auch hier die Verbindung nur auf Unkosten jeder einzelnen Kunst erfolgen kann.

34. Sieht man bei dem Drama von der Aufführung ab, so zeigt diese Gattung der Dichtung sich als eine zerrissene und vielfach in ihren Mitteln beschränkte Form. Die Beschreibung der Personen, der Scenerie, der Kleidung, der Waffen, der Umgebung wird in trockner Prosa und höchst dürftig vom Dichter angedeutet; er beschränkt die Dichtung auf den Theil, der das Sprechen der Personen betrifft; dieser Theil allein wird dichterisch behandelt. Jeder Unbefangene wird hierin einen Mangel der Dichtung für sich erkennen; er rügt ihn nur nicht, weil er immer die Aufführung einschiebt und bereits zu sehr an dieses Zerreissen der Dichtung im Drama gewöhnt ist. Liest man dagegen ein Epos, das sich auch wesentlich im Reden bewegt, z. B. den ersten Gesang der Ilias, so bemerkt man leicht das Wohlthuende, was darin liegt, dass das Epos auch dieses Aeusserliche in dichterischer Form bietet.

35. Aber selbst in den Reden der Personen kann der dramatische Dichter nicht die ganze Fülle seiner Kunst entwickeln. Ei

muss die lyrische Behandlung beschränken, auch wo sie am Platze ist, weil die Kürze der Aufführungszeit ihm dies nicht gestattet. Er muss Vieles von der Handlung hinter die Scene verlegen, weil es entweder scenisch nicht darstellbar ist, wie Feuersbrünste, Wassersnoth, Kampf mit Thieren, oder weil es für die sinnliche Darstellung zu abschreckend ist, wie Torturen, Hinrichtungen, die Pest u. s. w. In dem Epos kann der Dichter diese Vorgänge mit dem ganzen Reichthum der dichterischen Mittel schildern; im Drama können sie höchstens durch Boten gemeldet werden und es fehlt das Interesse für das reichere Bild derselben, weil sie hier schon als geschehen, als vergangen verkündet werden.

36. Umgekehrt ist auch die plastische Kunst durch die Dichtung im Drama beschränkt. Man bemerkt dies sofort, wenn man die reine Pantomime ohne Rede damit vergleicht. Die Mittel der Pantomime sind die sichtbaren Mienen, Geberden, Stellungen und Bewegungen der Einzelnen und mehr noch die Gruppirung der Vielen, in welcher ihre Darstellung gipfelt. Um diese Mittel voll zu entfalten, braucht die Pantomime, ähnlich wie die Musik, ein längeres Verweilen in der Stimmung und eine grosse Anzahl, blos der Gruppirung dienender Personen. Beides kann das Drama nicht gestatten; es ist der gleiche Gegensatz, wie bei der Oper. So wie da die Musik im Rezitativ sich auf eine matte Skizze beschränken muss, so auch die Pantomime bei dem Drama. Das Drama hat allerdings auch seine Dialoge und Monologe, in welchen es in Ausmalung einer Stimmung länger verweilt. Allein das Drama benutzt dazu die dichterischen Formen des Denkens, des Besprechens, des Ueberlegens, des Streitens. Diesen Formen kann die Plastik so wenig folgen, wie die Musik. Die sichtbaren Mienen und Bewegungen des Menschen sind bei solchen, im Denken sich haltenden Situationen zu gering, und die Plastik muss dann völlig zurücktreten. Mittelmässige Schauspieler wollen das Plastische auch dann nicht fallen lassen und gerathen dadurch in ungeschickte Stellungen und zu erzwungenen und affektirten Geberden. Nur der vollendete Schauspieler vermag diesen Uebelstand durch Idealisirung zu mindern, aber nicht voll zu überwinden.

37. Aus alledem erhellt, dass auch bei der Aufführung eines Drama's das Ideal einer Vereinung mehrerer Künste nicht erreicht ist. Jede der einzelnen Künste muss Opfer zu Gunsten der andern bringen, welche ihrer Natur widerstreiten. Die lange Gewohnheit hat gegen diese Uebelstände abgestumpft; sie werden vom Publikum nicht einmal bemerkt; aber feine, empfindliche Naturen fühlen sie. Daher kommt es, dass selbst grosse Dichter Dramen geschrieben haben,

die sich zur Aufführung gar nicht eignen, oder durch die Aufführung offen beschädigt werden. Diese Dichter fühlten die Fessel, welche die Aufführung, d. h. die Plastik ihrer Kunst anlegt und haben sie deshalb abgeschüttelt.

38. Daraus erklärt es sich auch, dass poetische Naturen selten von der Aufführung der Dramen befriedigt sind. Indem die Dichtkunst ihre Bilder in Worten bietet, lässt sie der Phantasie des Lesers noch eine grosse Freiheit in der bestimmtern Gestaltung derselben (I. 223). Bei einigermaassen lebhafter Phantasie wird jeder Leser von dieser Freiheit einen, seiner Bildung und seinen Erfahrungen entsprechenden Gebrauch machen und die Gestaltung wählen, die ihm die geläufigste und wirksamste ist. Diese Freiheit ist ihm durch die Aufführung entzogen. Hier muss der Zuschauer das dichterische Bild so nehmen, wie es der Schauspieler und der Koulissenmaler ihm bietet. Es liegt auf der Hand, dass dieses Bild dem Zuschauer selten so befriedigen wird, wie sein eignes; nur stumpfe, träge Naturen ziehen es vor, sich diese Bilder sinnlich vorführen zu lassen; der lebhafte sinnige Leser wird sie lieber sich selbst gestalten, wie es bei dem Epos, bei dem Liede ohnehin von jedem geschieht. Diese hinzukommende Thätigkeit des Lesers ist eine der Dichtkunst innewohnende Eigenthümlichkeit, deren Aufhebung im Drama das dichterische Bild in seinem Wesen erschüttert.

39. Ebenso wird die Plastik durch ihre eigenthümliche Natur dazu verleitet, sich auf Kosten der Dichtung hervorzudrängen. Ein solcher Fall ist schon oben erwähnt. Indem der grössere Theil des Drama's sich im Reden bewegt, welches der Plastik wenig Spielraum gestattet, fühlt sich der Schauspieler stets getrieben, das plastische Element zu stark aufzutragen, um der Eintönigkeit seiner Erscheinung zu entgehen. Der Leser bemerkt diese nicht; er ist nur bei der geistigen Bewegung; aber der Zuschauer kann davon nicht absehen. Auch die Aufzüge und Versammlungen im Drama gehören hierher, welche durch ihre plastische Entwicklung die Bewegung des dichterischen Bildes stören und hemmen. Ueber der Pracht der Waffen, der Kleider, der Säle wird die Handlung vergessen. Selbst der Wechsel der Scene wirkt trotz aller Vervollkommnung der Maschinerie störend für die Dichtung und noch störender ist die Verdeckung d Vorbereitung des Scenenwechsels durch einen Zwischenvorhang.

40. Diese Erwägungen führen zu einem Ergebniss, was alle dings der herrschenden Meinung und den Systemen widersprich welche in dem Drama gerade durch den Hinzutritt seiner Aufführun das Höchste der Kunst für erreicht behaupten. Vielmehr ist d

Drama, als Dichtung, mangelhafter wie das Epos und die lyrische Dichtung und diese Mängel sind nur die Folge seiner Verbindung mit der Plastik. Nur aus ihr gehen die hier gerügten Mängel desselben hervor. Keine Form der Dichtung ist weniger das freie Werk des Dichters, wie die des Drama's; und man kann annehmen, dass es nicht gebildet sein würde, wenn nicht äussere Umstände die Dichter dazu gezwungen hätten.

41. Während das Epos und das Lied keine äusserliche Geschichte haben, ist das Drama historisch sowohl bei den Indern, wie bei den Griechen und bei den christlichen Völkern das Erzeugniss des Kultus, in den sich allmählig plastische und dramatische Elemente verunstaltend eindrängten, Die Anfänge des Drama's sind nie von den Dichtern ausgegangen. Einzelne Personen traten improvisirend aus dem Festzuge (Chor) und rezitirten eine That des Gottes oder Heros, dessen Fest gefeiert wurde. Diese reale Unterlage war dem Dichter gegeben; an ihr musste er festhalten; er konnte sie nur idealisirend verbessern, theils durch Einführung mehrerer Personen, theils durch Errichtung einer Bühne, auf der jene reale Unterlage nur bildlich dargestellt wurde.

42. Nur daraus erklärt sich, wie die Dichter sich einer Form fügen konnten, welche für die Dichtung als solche so viele hemmende und störende Momente enthält, wie das Drama. Sie mussten es auf die Verbindung mit andern Künsten einrichten und in Folge dessen konnten die Mängel dieser Form nicht gehoben, sondern nur durch Idealisirung gemindert werden. Das Drama muss deshalb, als reine Dichtung, als die mangelhafteste von allen ihren Gattungen gelten. Die grosse Vorliebe des Publikums für das aufgeführte Drama zeigt nur die Neigung der grossen Menge, die Thätigkeit der Phantasie, welche bei der Dichtung dem Leser zufällt, von sich auf andere abzuwälzen. Die Wirkung eines aufgeführten Drama's kann dadurch für einen grossen Theil des Publikums über die Wirkung blos gelesener Dichtungen gesteigert werden, aber im letzten Grunde immer nur auf Kosten der Dichtung, als solcher.

43. Die Hemmnisse, welche die Verbindung mit der Plastik bereitet, treten auch bei der Aufführung der Opern hervor. Indem hier das Singen an sich eine viel grössere Anstrengung erfordert, als das Sprechen, muss jede plastische Thätigkeit allein schon dem Gesange schaden. Nur die grosse Virtuosität der jetzigen Sänger lässt dies weniger bemerken; in frühern Zeiten wurde den guten Sängerinnen das schlechteste mimische Spiel nachgesehen. Es kommt hinzu, dass die Musik noch länger, wie die Dichtung in der Schilderung

eines bestimmten Gefühls verharrt; der Plastik gehen dann alle Mittel aus, solche Zeiträume genügend auszufüllen. Ein Beispiel hierzu ist die Scene im Lohengrin zwischen Elsa und Lohengrin im zweiten Akt im Brautgemach. Die Musik hat hier die reichsten Mittel, die glückliche Liebe in lang ausgedehnten Tonbildern darzustellen, aber die plastische Darstellung ist sehr bald zu Ende; selbst die besten Sänger gerathen hier in Stellungen und Geberden, welche an das Lächerliche streifen.

44. Die Verbindung der Plastik mit der Musik ohne Dichtung, wie im Ballet und in der reinen Pantomime, scheint natürlicher und enger. Der Rhythmus, der hier in beiden Künsten herrscht, trägt allerdings viel dazu bei; allein jedermann weiss, dass die Musik im Ballet nur eine höchst untergeordnete Rolle spielt, aus der sie auch der beste Komponist nicht befreien kann, wenn nicht wieder das Ballet oder die Pantomime darunter leiden sollen.

### 3. Die Verbindung von bildenden mit zeitlichen Künsten.

1. Es bleibt die Verbindung zwischen Künsten mit räumlichem Material und Künsten mit zeitlichem Material. Wenn schon die frühern Verbindungen auf grosse Schwierigkeiten stiessen, so ist zu erwarten, dass diese noch loser bleiben werden; und in der That hat die Kunst kaum dergleichen versucht. Man kann die Verbindung der Malerei mit der Schauspielkunst hierher ziehen; allein das Malen der Koulissen ist wegen der Entfernung, Beleuchtung und Perspektive zu so groben Mitteln genöthigt, dass es selbst von seinen Verfertigern nicht als Kunst behauptet wird. Diese Verbindung mit andern Künsten hat hier der Malerei so geschadet, dass ihre Werke nicht einmal mehr zur Kunst gerechnet werden.

2. Im Uebrigen können nur die malerischen Illustrationen zu Dichtungen und die dichterischen Illustrationen zu Gemälden hierher gezogen werden. Sie sind aber in Wahrheit keine Verbindung zweier Künste, sondern die eine Kunst nimmt hier nur ihren Stoff aus dem Werke einer andern Kunst. Das Werk jeder Kunst bleibt hier selbstständig und unbedrängt von der andern; nur der Gefühlsinhalt beider ist hier der gleiche; aber in den Formen selben bleiben beide völlig getrennt. Ueberdem steht diesen Illus tionen entgegen, dass die zweite Kunst ihren Stoff aus den Werk der ersten entnimmt; es findet daher eine doppelte Idealisirung Realen hier statt, deren Bedenken und Nachtheile früher (I. 255) d gelegt worden sind.

# X. Der Genuss des Schönen.

## A. Die Bedingungen des Genusses.

1. Der Werth des Schönen ruht nach den Ausführungen dieses Werkes auf den idealen Gefühlen des Menschen. Das Schöne soll diesen idealen Gefühlen des Menschen dienen. Diese Gefühle, oder der Genuss des Schönen erhalten damit hier eine höhere Bedeutung, als in den Systemen, welche das Schöne nur als die sinnliche Erscheinung der Idee auffassen, und es wird eine genauere Untersuchung dieses Genusses hier nothwendig. Es sind dabei zugleich die Ursachen aufzusuchen, weshalb trotz der in diesem Gebiete herrschenden Gesetzlichkeit die Gefühle und die Urtheile über ein und dasselbe Schöne bei verschiedenen Personen doch weit auseinandergehen können.

2. Der Genuss des Schönen bezeichnet zunächst nur die Lust oder die Erhebung, welche der Mensch in Folge der Wahrnehmung eines Schönen empfindet. Aber dieser Genuss ist von geistigen Vorgängen bedingt, welche sich mit ihm zu einem Ganzen verschmelzen und ebenso ist er von einer Bewegung des Denkens begleitet, welche sich als das Urtheil über das Schöne bezeichnen lässt. Hiernach wird die Untersuchung in drei Abschnitte zerfallen, von denen der erste die Erkenntniss des einzelnen Schönen oder die geistigen Vorgänge behandelt, welche den Genuss bedingen; der zweite hat diesen Genuss selbst zu betrachten und der dritte die Natur des sich daran knüpfenden Urtheils zu untersuchen.

3. Die Vorgänge innerhalb des Wissens, welche den Genuss des einzelnen Schönen bedingen, lassen sich in drei Momente auflösen: 1) in eine sinnliche Wahrnehmung, 2) in den Hinzutritt von Beziehungen des Denkens und 3) in die Kenntniss der Bedeutung des Wahrgenommenen. Nur wenn diese drei Momente bei dem Beschauer eines Schönen zusammentreffen, ist die Erkenntniss des Schönen vollendet und der Eintritt des Genusses möglich.

4. Die sinnliche Wahrnehmung besteht bei den bildenden Künsten in einem Sehen; bei der Musik in einem Hören; bei der Statüe kann auch ein Fühlen, bei dem schönen Park selbst ein Riechen hinzutreten. Sehen und Hören bleiben indess die wichtigsten Sinne. Indem das Sehen sowohl das Einzelne in seiner Feinheit, wie

das Ganze in seinem Zusammenhange wahrnehmen soll, erfordert es ein Auge, was gleich gut in der Nähe, wie in der Ferne sieht. Brillen und Operngläser bleiben eine ungenügende Nachhülfe. Der Standpunkt der Betrachtung muss bei grossen Gegenständen gewechselt werden; er muss bald näher, bald ferner sein. Man kann nicht sagen, dass ein grosses Gemälde von einem Punkte allein genügend wahrgenommen werden könne; erst nach Wahrnehmung des Einzelnen in der Nähe kann der entferntere Standpunkt, der das Ganze überschauen lässt, für den bessern gelten.

5. Bei den Statüen erfordert die Vollständigkeit des Sehens ein Umgehen derselben. Die Körperlichkeit der Statüe verstattet eine grosse Zahl verschiedener Standpunkte, deren jeder ein anderes Bild und neue Schönheiten bietet. In jeder Statüe ist gleichsam eine Unendlichkeit von einzelnen Bildern enthalten. Bei dem Bauwerke ist nicht blos ein Umgehen, sondern auch ein Eingehen erforderlich und ein Sehen aller Theile, im Aeussern und Innern, aus denen das Kunstwerk besteht. Die Besichtigung des Bauwerkes kann deshalb ein sehr langwieriges und mühsames Geschäft werden. Oft ist man von den besten Standpunkten durch Vorbaue oder Häuser abgeschnitten. Auch der schöne Park erfordert ein Durchwandern aller seiner Theile, und zwar hier um so mehr, als eine Uebersicht derselben in ihrem Zusammenhange mit einem Blick nicht möglich ist.

6. Die Musik erfordert nicht blos ein scharfes, sondern auch ein musikalisch gebildetes Ohr. Es müssen die Höhe und Tiefe der Töne, ihre Konsonanzen und Dissonanzen, der Takt, die harten und weichen Tonarten, die Uebergänge aus einer Tonart in die andere, die mehreren zugleich fortschreitenden Stimmen und Themen, die Klangfarben, zunächst in ihrer vollen Bestimmtheit gehört werden, wenn ein voller Genuss des Kunstwerkes folgen soll. Da den meisten Menschen diese Feinheit und Ausbildung des Gehörs fehlt, so entbehren sie auch des vollen Genusses der Musik.

7. Die Dichtkunst hat kein sinnliches Material. Insofern bedarf es keiner sinnlichen Wahrnehmung für ihr Bild. Es besteht nur in dem innern Vorstellen des Lesers und Hörers. Nur so weit die Dichtung mit den musikalischen Elementen der Sprache verbunden ist, muss der Genuss dieses Theiles durch Hören vermittelt werde
Im Uebrigen ist wohl das Auge oder das Ohr nöthig, um die Wor
zu lesen oder zu hören, welche die Vorstellungen, aus denen da
dichterische Bild besteht, im Innern erwecken sollen; allein dies
Schriftzeichen und Laute sind kein Element des dichterischen Bild
und deshalb hat das Sehen und Hören ihrer nicht die Bedeutun

wie bei den anderen Künsten; ein mangelhaftes Sehen oder Hören ist hier nicht störend.

8. Dagegen ist der Genuss der Dichtung in einem andern Sinne von einem viel umfassenderen Wahrnehmen bedingt, als bei den anderen Künsten gefordert wird. Um die von dem Dichter durch die Worte angedeuteten Vorstellungen in sich erwecken zu können, muss der Leser die Gegenstände derselben früher wahrgenommen haben; nur dann kann das Gedächtniss die Vorstellung derselben für das dichterische Bild beschaffen. Da aber die Dichtkunst nicht blos Sichtbares und Hörbares zu ihren Bildern benutzt, sondern die Bestimmungen aller Sinne und ebenso die, nur der Selbstwahrnehmung zugänglichen Seelenzustände des Wissens, Wollens und Fühlens, so erhellt, dass zur Herstellung des dichterischen Bildes der Leser einer vorhergegangenen reichen Erfahrung bedarf. Die Wahrnehmung ist daher bei der Dichtung so nothwendig, wie bei anderem Schönen; nur ist sie dort der Dichtung vorausgegangen, während sie bei dem andern Schönen eine gegenwärtige ist.

9. Das Wahrnehmen hat sich zweitens mit einem Beziehen zu verbinden; auch der Beschauer muss den wahrgenommenen Inhalt nach seiner Mannichfaltigkeit unterscheiden, mit einander vergleichen und diese Unterschiede und Gegensätze wieder zu einem Ganzen verbinden. Diese Thätigkeiten sind lauter Beziehungsweisen des Denkens und sind nicht selbst Vorstellungen eines Gegenständlichen. Man sieht wohl in einem Park bei anbrechendem Frühling die mannichfachen Abstufungen des Grüns der Bäume und Sträucher; allein in dem blossen Sehen ist dieser Inhalt noch ungetrennt und ein einiger. Zur Erkenntniss des Schönen gehört aber auch ein bewusstes Unterscheiden der einzelnen Bestimmungen dieses Inhaltes; der Beschauer muss sich des Reichthums, welchen das Schöne in sich enthält, durch Trennen und Beziehen völlig bewusst werden. So müssen in einem Gemälde die Unterschiede der Farben, der Stellungen, der Schatten und Lichte, der Uebergänge und Gegensätze völlig entwickelt werden. Indem ein Kunstwerk einen mannichfachen Inhalt haben muss, ist es nöthig, dass dieses Mannichfache bei dem Sehen oder Hören durch das unterscheidende Beziehen klar und für sich im Vorstellen hervortrete.

10. Die Erkenntniss dieser Mannichfaltigkeit steigert sich, wenn nicht blos die Unterschiede des Einzelnen an sich bemerkt werden, sondern noch ein Vergleichen dieser Unterschiede hinzutritt; wenn in einem Gemälde nicht blos die unterschiedenen Farben der einzelnen Figuren und Gegenstände, sondern auch der allgemeine Farbenton

bemerkt wird, der in gleicher Weise über Alles ergossen ist; wenn in der Gruppe des Laokoon neben den Unterschieden in der Stellung der Personen auch die Gleichheit ihrer Lage und ihres Kampfes mit den Schlangen bemerkt wird. Die einzelnen Bestandtheile jedes Kunstwerkes enthalten sowohl eine Gleichheit wie eine Ungleichheit in Bezug auf einander; die Hervorhebung beider Bestimmungen durch beziehendes Denken gehört nothwendig zur Erkenntniss des Kunstwerkes.

11. Nachdem das Schöne auf diese Art in sein Gleiches und Ungleiches aufgelöst ist, muss das Denken das Ganze durch die Einheitsformen des Seins und der Beziehungen wieder herstellen. Für die seiende Einheit des An- und Ineinander kann dies bei Gemälden durch das blosse Sehen erreicht werden; aber für Statüen, Bauwerke und Gärten ist dies nicht möglich, weil hier viele Gesichtspunkte bestehen, welche alle zusammen erst den vollständigen Inhalt des Kunstwerkes umfassen. Ein Dom muss von Innen und von Aussen, von Vorn und von der Seite gesehen werden; ebenso muss die Statüe von allen Seiten betrachtet und der Park in seinen einzelnen Anlagen durchschritten werden. Die Vorstellung des ganzen Kunstwerkes kann hier nur durch Vereinung aller dieser Ansichten innerhalb des Denkens erreicht werden.

12. Dies gilt in noch höherem Maasse von dem Musikstücke. Indem es zeitlich verläuft, kann das sinnliche Hören immer nur einen Moment fassen. Das Kunstwerk ist aber mehr als eine Anzahl solcher momentaner Ausschnitte; deshalb muss das Gedächtniss hier eintreten und das Verflossene mit dem Gegenwärtigen verbinden. Da die Wahrnehmung des Musikstückes erst bei dem Schluss vollendet ist, so kann die volle Erkenntniss seines Inhalts erst eintreten, wenn die Wahrnehmung nicht mehr besteht; seine Erkenntniss ist deshalb immer nur innerhalb des blossen Vorstellens erreichbar.

13. Dasselbe gilt für die Dichtung. Schon in dem Liede ist ein Wechsel der Stimmung; in dem Drama, Epos und Roman entwickelt sich die Handlung zu einer Reihe von Bildern, in welchen Personen, Ereignisse, Unternehmen zeitlich, nach einander, vom Dichter vorgeführt werden und welche dennoch als Eins zusammen vorgestellt werden müssen, wenn das Kunstwerk als Ganzes und Eines erfasst werden soll. Bei der grossen Länge des Epos und der Romane überschreitet dies die Fassungskraft des Lesers, wenn bei diesem Ganze zugleich alles Einzelne gegenwärtig gewusst werden soll; hier bleibe in der Gesammtvorstellung nur die bedeutenderen Personen und Züge des Bildes gegenwärtig.

14. Dennoch ist es klar, dass der Genuss einer Musik oder Dichtung um so grösser und das Urtheil über dieselbe um so sicherer ausfallen muss, je mehr man im Stande ist, den reichen Inhalt derselben nicht blos zeitlich an sich vorübergehen zu lassen, wie Schattenbilder an einer Wand, sondern auch das Einzelne sich gegenwärtig zu erhalten, im Vorstellen in ein Bild zusammenzufassen und so, wie bei einem Gemälde, mit einem Blick zu überschauen. Nur dadurch ist dem Hörer und Leser die Erkenntniss der Mannichfaltigkeit und Einheit eines Kunstwerkes möglich. Die Einheit beruht auf diesem gleichzeitigen Wissen der Unterschiede und ihrer einenden Formen, und es ist dabei gleichgültig, ob diese Unterschiede zeitlich oder räumlich an einander stossen.

15. Das Wahrnehmen und Begreifen eines Kunstwerkes muss sich drittens mit dem Wissen seiner Bedeutung verbinden, wenn sein Genuss eintreten soll. Dieser Punkt ist in Bezug auf die bildlichen Elemente des Schönen bereits früher (I. 243) dargelegt worden. Die Bedeutung des Schönen ruht auf der regelmässigen Verbindung, welche im Realen zwischen den Gefühlen und den äusseren Elementen desselben besteht. Man muss wissen, dass mit dem Lachen ein heitres, mit dem Weinen ein schmerzliches Gefühl verbunden ist; dass Blässe mit Angst und das Sträuben der Haare mit Schrecken ursachlich verknüpft ist. Der Beschauer des Laokoon muss wissen, dass der eingezogene Unterleib heftigen Körperschmerz, die zusammengezogene Stirnhaut die innere Bewältigung dieses Schmerzes bedeutet; er muss wissen, dass die grossen Augen der Sixtinischen Madonna die göttlich-erhobene Stimmung, die offenen Augen der Engel darunter den naiven Frohsinn bedeuten. Ohnedies sieht der Beschauer nur Umrisse, Farben, die nicht mehr Werth für ihn haben, als die Felder eines Schachbrettes.

16. Für ein bestimmtes Land und eine bestimmte Zeit sind diese Verknüpfungen im Volke bekannt; allein viele wechseln nach den Ländern und Zeiten, so dass die Unkenntniss derselben das Verständniss des fremden oder alten Schönen hindert. Man fragt dann nach der Bedeutung. Die antiken Bau- und plastischen Werke sind ohne eine solche Belehrung zum grossen Theil unverständlich; auch in den Dichtungen der Alten bleiben ohnedies viele Schönheiten unbemerkt. Es ist ein Vorzug des Homer, dass seine Dichtungen beinahe ohne alle Belehrung verständlich sind. Das Gegentheil gilt für Dante. Der Besuch der Museen in Begleitung eines Künstlers ist bekanntlich genussreicher, als ohne dieselbe; der Begleiter kann aber nicht den Genuss selbst erhöhen, sondern nur die Erkenntniss des Schönen.

Hieraus erhellt, wie sehr dieser Genuss von dem vollständigen Wissen abhängig ist.

17. Für alle historischen Gemälde reicht die Kenntniss der unmittelbaren Bedeutung der dargestellten Situation nicht aus; es muss auch das geschichtliche Ereigniss in seinem ganzen Verlaufe gekannt sein, von dem das Bild eine Scene bietet. Man kann in Lessing's »Huss« verstehen, dass ein Priester zum Scheiterhaufen geführt wird, dass links das Volk wehklagt und rechts die Hauptleute und Pfaffen frohlocken, allein ohne Kenntniss des ganzen Verlaufs der reformatorischen Thätigkeit des Huss und ihres Ausganges kann das Gemälde in seiner vollen Bedeutung nicht erkannt und genossen werden.

18. Auch für die Dramen und Epopöen muss der Leser die Kenntniss der allgemeinen Weltlage und der grossen geschichtlichen Beziehungen der Völker mitbringen, da der nationale Dichter diese Weltlage nicht mit der Ausführlichkeit in sein Bild aufnimmt, wie das Verständniss der Handlung später fordert. Am schwierigsten ist für einen grossen Theil des Publikums das Verständniss der Bedeutung bei dem musikalischen Kunstwerk. Es hängt dies indess mehr mit dem unvollkommenen Hören des Musikstückes zusammen. Wo das Gehör gut ist, stellt sich die Bedeutung leicht ein, weil die Verknüpfung des Tones mit den Gefühlen zu den ursprünglichsten und unveränderlichsten gehört, und von Sitten, Gebräuchen und Bildung wenig berührt wird.

19. Diese Verknüpfungen des Aeussern mit dem Innern müssen dem Dritten überdies geläufig sein, wenn der Genuss des Schönen voll eintreten soll. Wenn erst in Kommentaren und Noten nachgelesen werden muss, welche Person Aristophanes in seinen Komödien parodirt; wenn die Kenntniss der griechischen Götterwelt und ihres Kultus dem Leser nicht so geläufig ist, dass die Bedeutung der Opfer und Orakel, das Auftreten der Götter im Olymp und auf der Erde, wie Homer es schildert, sofort verstanden wird, so geht dem Leser der grössere Theil des Genusses verloren. Deshalb ist der Genuss von Dichtungen in der Muttersprache und von Kunstwerken, deren Stoff der modernen Zeit angehört, bei gleicher Schönheit grösser, als der Genuss von Kunstwerken vergangener Zeiten, fremder Sprachen und Völker.

20. Zur Kenntniss der Bedeutung des Schönen gehört auch d Kenntniss der Gefühle, welche es darstellt. Der erwachser und gebildete Mensch bemerkt diese Bedingung weniger, weil er m den meisten Gefühlen allmählig durch die Ereignisse seines Leber bekannt geworden ist und er deshalb meint, diese Kenntniss sei eir ursprüngliche. Allein junge Personen sind dadurch oft an dem Ver

ständniss des Schönen gehindert. Wer noch nicht geliebt hat, versteht die dichterischen Bilder der Liebe nur halb; er kennt wohl die Liebe zu den Eltern, zu den Geschwistern, allein das Gefühl der Verliebten ist eine eigenthümliche Besonderung der Liebe, deren Kenntniss durch jene Arten nicht ersetzt werden kann. Dasselbe gilt von den Leidenschaften. Phlegmatische Naturen haben keine Vorstellung von der Leidenschaft des Trunkes, der Herrschsucht, oder von den Zuständen der Verzückung, in welche Schwärmer gerathen; daher bleiben auch die Bilder solcher Zustände für sie unklar und unwirksam.

21. Endlich gehört zur Erkenntniss des Schönen das Wissen seiner Bildlichkeit. Der Beschauer muss wissen, dass er es nur mit einem Bilde, und nicht mit einem Realen zu thun habe; nur dann können die idealen Gefühle, der Genuss des Schönen eintreten. Jede Täuschung, welche das Bild für ein Reales nehmen lässt, hebt den idealen Genuss auf und erweckt lediglich reale Gefühle. Die Sperlinge, welche die gemalten Trauben des Zeuxis anpickten, befanden sich in dieser Täuschung; dennoch werden sie diese Trauben nicht für schön gehalten haben. Auch für das Naturschöne gilt dieser Satz, wie bereits früher (II. 73) gezeigt worden; es ist da zwar ein Reales vorhanden; allein erst wenn der Beschauer dasselbe nur als ein Bild betrachtet und behandelt, kann der Genuss seiner Schönheit eintreten.

22. Kant behauptet mit Unrecht, dass der Genuss des Naturschönen von dem des Kunstschönen verschieden und mit moralischen Gefühlen gemischt sei (VII. 162). Er bezieht sich zum Beweis auf das Schlagen der Nachtigall, was nur so lange gefalle, bis man erfahre, dass ein Knabe dieses Schlagen nachmache. Es mag richtig sein, dass der Genuss in solchem Falle dann aufhört; aber nur weil man sich ärgert, getäuscht worden zu sein und weil man bei dem Naturschönen keine Vermischung mit Kunstschönem leiden mag.

## B. Die Arten des Genusses.

1. Die Natur der durch das Schöne erweckten idealen Gefühle ist bereits früher (I. 54) ausführlich entwickelt worden. Da das Wesen alles Schönen nur aus den idealen Gefühlen verständlich ist, so musste die Untersuchung dieser Gefühle gleich im Anfange der Darstellung geschehen. Diese idealen, durch das Bild des Realen erweckten Gefühle, bilden den Gegensatz zu den, durch die realen Gegen-

stände erweckten realen Gefühlen. Nur das dem Schönen anhaftende Sinnlich-Angenehme bringt in die idealen Gefühle einen geringen realen Zusatz, der aber nur dazu dient, die Bestimmtheit und Kräftigkeit jener zu erhöhen.

2. Diese idealen Gefühle bilden das, was man den Genuss des Schönen nennt. Dieser Genuss kann sehr mannichfach sein, weil die idealen Gefühle alle Arten der realen Gefühle in ihrer Weise wiederholen. Schmerz, Freude, Ehrfurcht, Andacht, Verzweiflung, Seeligkeit in allen Abstufungen und Besonderungen können in dem Genuss des Schönen vorkommen. Bei dem Kunstwerk führt die in ihm enthaltene Lösung schliesslich zu dem Gefühl einer Lust oder einer Erhebung, mit dem der Genuss desselben endet.

3. Der Genuss tritt mit Nothwendigkeit im Beschauer ein, wenn die oben dargelegten Bedingungen des Wahrnehmens und Wissens bei ihm vorhanden sind. Der Genuss ist dann keine Sache des Beliebens, sondern eine regelmässige Folge. Je nach dem Grade und der Vollständigkeit dieser Erkenntniss ist der Genuss selbst verschieden. Aber selbst bei dem Dasein der vollen Erkenntniss können andere Umstände den Genuss stören oder nicht zu Stande kommen lassen. Diese Ausnahmen erschüttern die Gesetzlichkeit der einzelnen Vorgänge nicht, sondern sind nur die Folgen ihrer mannichfachen Verwicklungen.

4. Zu diesen Hemmungen des Genusses gehören heftige reale Gefühle und Affekte. In dem heftigen Zorn, oder in der Freude über das Wiedersehen eines verloren geglaubten Kindes oder in der Angst vor einem Gewitter ist die Empfänglichkeit für die idealen Gefühle trotz aller genauen Erkenntniss des schönen Gegenstandes oder Ereignisses aufgehoben. Bei der feinern Natur der idealen Gefühle werden sie hier von den realen Gefühlen verdrängt. Der Schiffbrüchige fühlt nicht die Erhabenheit des Seesturmes und der zornige Lehrer nicht die Schönheit des von ihm ausgescholtenen Knaben. Erst, wenn die realen Gefühle der Seele bis zu einem gewissen Grade gedämpft sind und die Wogen des Affektes zu niederen Wellen sich gesenkt haben, beginnen die idealen Gefühle sich zu zeigen.

5. Dagegen ist es für den Genuss des Schönen nicht erforderlich, dass die realen Gefühle vollständig verschwunden sind und e gänzliche Gleichgültigkeit in die Seele eingetreten ist. Insbesond ist das Kunstschöne in seiner Wirksamkeit kräftig genug, um mäs starke reale Gefühle, mit welchen man an es herantritt, zu üb winden, so weit sie mit den in dem Kunstwerk dargestellten ni übereinstimmen. Mancher geht mit Sorgen und Kummer in das Thea und verlässt es nach dem gesehenen Lustspiele in heiterer Erhebu

6. Sind die realen Stimmungen dem Inhalte des Kunstwerkes entsprechend, so dienen sie sogar zur Steigerung seiner Wirkung. Schon der Instinkt lässt solche Werke aufsuchen, welche dem eignen gegenwärtigen Gefühl zusagen. Nach dem Abschied aus dem Vaterhause sucht man Trost in einem Gedicht, in einem Gemälde ähnlichen Inhaltes. In der gottbegeisterten Stimmung sucht man die erhabenen Gemälde Raphael's, Michel Angelo's, Murillo's auf; oder den Klang eines feierlichen, aus der Kirche ertönenden Chorals. Die reale gleiche Stimmung lässt das Kunstwerk nicht allein viel inniger empfinden, sondern das reale Gefühl wird auch durch die Macht des Schönen in seine ideale Form umgewandelt und damit dem trauernden Herzen, dem sorgenvollen Gemüth jene Beruhigung, jene Linderung gewährt, von der bei Gelegenheit der Lösung im Kunstwerke gesprochen worden ist. Aus dieser Bedeutung der realen Stimmung, in der an das Schöne herangetreten wird, erklärt es sich, dass der Genuss nicht allein bei verschieden gestimmten Personen ein verschiedener ist, sondern dass auch der Genuss desselben Kunstwerkes bei derselben Person zu verschiedenen Zeiten verschieden sein wird.

7. Zu den Hemmungen des Genusses des Schönen gehören auch die Störungen der Aufmerksamkeit während der Betrachtung desselben. Schon das Material des Kunstwerkes zeigt oft Verletzungen, Mängel, welche die Reinheit des Bildes beschädigen. In dem Marmor treten falsche Adern hervor; antike Statüen sind verstümmelt; die alten Freskenbilder sind verblasst oder verletzt; bei der Ausführung eines Musikwerkes geschehen kleine Fehler; die Aufführung eines Drama's bleibt in einzelnen Rollen mangelhaft. Im Konzert oder Theater wird man durch schwätzende Nachbarn, oder durch grosse Hitze belästigt und selbst bei dem Lesen einer Dichtung bleibt man gegen störende Zwischenfälle nicht völlig geschützt.

8. Soll ein voller Genuss des Schönen Statt haben, so muss man deshalb im Stande sein, die Aufmerksamkeit von solchen Störungen, welche nie völlig abgehalten werden können, abzuziehen oder das Fehlende aus sich zu ergänzen. Wo ein Talent, oder eine natürliche Empfänglichkeit für ein bestimmtes Kunstschöne besteht, zeigt sich das ideale Gefühl so stark, dass dergleichen äusserliche Störungen mit Leichtigkeit überwunden werden.

9. Nur bei prosaischen Naturen, bei zerstreuten Menschen stört jede Kleinigkeit; es genügt, dass ein Theaterzettel fällt, oder ein Schauspieler sich verspricht, oder dass ein Fremder in den Saal tritt, um den Genuss des Schönen völlig zu unterbrechen. Es war ein Zeichen von Göthe's Unempfänglichkeit für Musik, dass er verlangte,

die Bewegungen der Spieler im Orchester sollten für die Zuhörer verdeckt bleiben. Der wahre Musiker wird von dergleichen Nebendingen so wenig gestört, wie der Maler von kleinen Verletzungen des von ihm betrachteten Gemäldes.

10. Wenn in dieser Weise die Erkenntniss eines Schönen gewonnen und zugleich die Seele von starken realen Gefühlen befreit ist und kleine Störungen von sich abgehalten hat, so tritt die Wirkung des Schönen, der Genuss, mit Nothwendigkeit ein. Allein bei der Mannichfaltigkeit dieser Vorbedingungen und ihrer Grade ist es erklärlich, dass dieser Genuss nicht überall und immer der gleiche sein kann; es lassen sich in ihm besondere Arten unterscheiden, von denen hier die wichtigern zu betrachten sind. Der Genuss des Schönen ist entweder ein vollständiger oder ein beschränkter; ein unbefangener oder ein bewusster; ein wahrer oder ein falscher.

11. Vollständig ist der Genuss eines Schönen, wenn die Bedingungen desselben vollständig vorhanden und die Hemmnisse vollständig beseitigt sind. Es erhellt, dass dieser Genuss, als der höchste, nur selten erreicht werden kann. In der Regel bleiben bei dem Beschauer einzelne Hemmnisse, welche ihn diesen höchsten Genuss nicht erreichen lassen. Bald ist es ein Mangel in dem scharfen Wahrnehmen, bald in dem beziehenden Denken, bald in der Kenntniss der Bedeutung, bald eine widersprechende Stimmung, bald eine schwächere Empfänglichkeit, welche für Störungen zu reizbar ist; irgend eines von diesen genügt, um die Vollständigkeit des Genusses aufzuheben. Je grösser das Kunstwerk ist, je reicher in seiner Mannichfaltigkeit, um so leichter kann Einzelnes unerkannt bleiben, um so längere Zeit bedarf es zu seiner Betrachtung und um so eher können Störungen sich eindrängen.

12. Der beschränkte Genuss ist deshalb die Regel; allein er ist der grössten Abstufungen fähig; er kann dem vollständigen Genuss nahe kommen; er kann auch bei einzelnen elementaren Empfindungen stehen bleiben. Je nachdem die Sinne scharf, die Kenntnisse ausreichend, die Aufmerksamkeit genügend und die Stimmung entsprechend ist, müssen daher in den einzelnen Beschauern die grössten Unterschiede des Genusses eintreten und es wäre ein Wunder, wenn nur bei zwei Personen der Genuss in Umfang und Stärke für ein Kun werk der gleiche wäre. Selbst ein und derselbe Mensch wechselt dem Genuss desselben Kunstwerkes; bei jedem Male ist er für i ein anderer. So wie man nach Heraklit nicht zweimal in denselb Fluss treten kann, so kann man nicht zweimal in denselben Genu eines Kunstwerkes eintreten.

13. Besonders wirksam zeigen sich hier die Unterschiede in den natürlichen Anlagen, in Erziehung, Ausbildung und Lebenserfahrungen. Wo ein Talent für eine besondere Kunst besteht, ist auch ein feinerer, dem entsprechender Sinn damit verbunden, und die stete Beschäftigung mit der bestimmten Kunst lässt die Bedeutung ihrer Bilder und Elemente bis in das Feinste bekannt und geläufig werden. Es ist natürlich, dass diese von der Natur begabten Menschen den Genuss des Schönen ihrer Kunst in höchstem Maasse erreichen.

14. Erziehung und Bildung kann diesen natürlich feinen Sinn nicht ersetzen; insbesondere fehlt dann die Unmittelbarkeit des Genusses; es drängt sich zu viel Ueberlegung dazwischen. Indess kann durch Uebung selbst das sinnliche Organ in seiner Feinheit gesteigert werden, und was dem Genuss an Unmittelbarkeit in solchem Falle abgeht, wird durch die weit reichenden Beziehungen des Denkens in anderer Weise ersetzt. — Der Stand, die Lebensweise, das Klima, die Nationalität zeigen einen grossen Einfluss auf den Genuss des einzelnen Schönen. Der Jäger liebt Jagdstücke, der Seemann Bilder des Seelebens, sei es in Dichtung oder in Gemälden. Die Jugend liebt die Schilderungen der leidenschaftlichen Liebe, der Heldenthaten des Ritter- und Räuberthums; der Mann zieht die Werke vor, in denen die grossen Interessen der Gesellschaft und des Staates in erhabenen Bildern ausgebreitet sind; der Greis wendet sich mehr den Bildern der beruhigten, betrachtenden, erwägenden Stimmungen, dem Allegorischen und Symbolischen zu. Der Sinn für Schönheit kann bei allen diesen der gleiche sein; allein die Kenntniss des seelenvollen Realen und die Empfänglichkeit für besondere Stimmungen und Gemüthszustände ist bei ihnen verschieden und deshalb auch der Genuss, obgleich das verschiedene Schöne den gleichen Kunstwerth besitzt. Der Theater-Direktor sagt bei Göthe:

„Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen;
„Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
„Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen,
„Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus."

15. Diese verschiedene Bildung und Empfänglichkeit hindert auch nicht, dass ein Kunstwerk von allen Gliedern eines Volkes als ein Schönes erkannt und empfunden werde; nur der Grad und die Art des Genusses ist bei den Einzelnen verschieden. Die jugendlichen und die weniger gebildeten Personen halten sich mehr an die Einzelheiten des Kunstwerkes; ihr Genuss ist elementar, aber hier stark. Die Schönheit der Form und der Einheit des Kunstwerkes

wird von ihnen weniger empfunden, als das Mannichfache für sich in seiner Lebendigkeit. Erst die reifere Bildung, die Beruhigung der realen Gefühle, welche in dem Mannesalter eintritt, stellt die Form und die Einheit des Kunstwerkes ebenso hoch wie die Fülle und die Tiefe des Inhaltes.

16. Der unbefangene Genuss des Schönen unterscheidet sich von dem bewussten nicht durch die Stärke und Art der Gefühle, sondern dadurch, dass bei dem bewussten Genuss neben der Erkenntniss des vorliegenden einzelnen Schönen auch die Begriffe und Gesetze des Schönen überhaupt und seiner Wirksamkeit auf die menschliche Seele gekannt sind, während bei dem unbefangenen Genuss diese Gesetze zwar ebenso wirksam sind, wie dort, aber als solche von dem Geniessenden nicht gewusst werden. Der Unbefangene erkennt das ihm gebotene Schöne und hat dessen Genuss, aber er weiss nicht, wie dieses einzelne Schöne die allgemeinen Gesetze des Schönen verwirklicht und wie und weshalb dieses Schöne ihm einen Genuss gewährt, und welcher Art dieser Genuss ist. Er geniesst, ohne sich um das Allgemeine zu kümmern, während der bewusst Geniessende auch dieses Allgemein für sich und seine Verwirklichung in diesem Falle erkennt.

17. Man hat oft, selbst in den Systemen, behauptet, dass das Denken der Feind des Gefühls sei, dass der Genuss des Schönen durch das hinzutretende Denken und die Kenntniss der in ihm sich verwirklichenden Gesetze beschädigt oder aufgehoben werde. Solchen Anklagen liegt eine gänzliche Verwirrung der Begriffe von Sein und Wissen zu Grunde. Beide sind, wie früher (I. 12) dargelegt worden, zwar in ihrem Inhalte identisch aber nach der Form, in der sie diesen Inhalt besitzen, unendlich verschieden. Die Wahrnehmung dieser Blume hat genau mit ihr selbst den gleichen Inhalt; darauf beruht die Wahrheit der Wahrnehmung; allein trotzdem ist sie von der Blume auch verschieden und dieser Unterschied gilt der Form, in der der Inhalt dieser Blume gefasst ist. Bei der Blume selbst ist der Inhalt in der Seinsform gefasst, bei der Wahrnehmung in der Wissensform. Das Wahrnehmen selbst ist die Brücke, auf der der Inhalt aus der Seinsform in die Wissensform überfliesst.

18. Die Gefühle gehören nur zu den seienden Zuständen ( Seele; das Denken zu den Wissens-Zuständen derselben. I Denken kann mithin nie selbst ein Gefühl sein, sondern kann es i zu seinem Gegenstand nehmen. Damit wird aber das Gefühl so we zerstört, wie die Blume durch die Wahrnehmung derselben; vielm hat das denkende Beobachten das grösste Interesse, das Gefühl,

seinen Gegenstand, sich zu erhalten. Es ist mithin eine lächerliche Anklage, das Denken für kalt und gefühllos zu erklären. Sein Werth ist gerade, dass es nicht selbst das Gefühl ist, dass es weder warm noch kalt ist, sondern das Gefühl nur erkennt. So wenig wie das Gefühl selbst denken kann, so wenig kann das Denken selbst fühlen.

19. Beide sind vielmehr besondere Zustände in der Seele, welche nur in ursachlichem Zusammenhange stehen, und durch die Einheit der Seele selbst mit einander geeint sind, ohne dadurch ihren Unterschied zu verlieren. Nun kann allerdings durch das Denken, wenn es sich auf Anderes wendet, ein in der Seele vorhandenes Gefühl geschwächt werden; allein immer nur dann, wenn das Denken nicht bei diesem Gefühl und seinen Beziehungen zu anderm Seienden stehen bleibt, sondern sich in andere Gebiete verliert. Bleibt dagegen das Denken bei diesem Gefühl, als seinen Gegenstand, so wird vielmehr das Gefühl gesteigert; die Seele erreicht für diesen Fall den höchsten Grad von Fülle und Einheit, indem derselbe Inhalt dann in ihr zugleich in der Seins- und Wissensform besteht.

20. Dieser letzte Fall ist nun bei dem bewussten Genuss des Schönen vorhanden. Das Denken bleibt hier bei dem einzelnen Schönen und seinem Genuss stehen; es weiss aber beides nicht blos als ein Einzelnes, sondern erkennt zugleich die mannichfachen Bestandtheile und Elemente in ihnen und die vielfachen Beziehungen, durch welche es mit Anderm verbunden ist. Der bewusste Genuss erfasst in dem Einzelnen zugleich das Allgemeine und indem das Wissen sich steigert, wächst auch seine Folge, das Gefühl. Die Strahlen des Wissens, welche bei dem bewussten Genuss nach allen Richtungen sich ausbreiten und das Einzelne in seiner Verbindung mit Anderm beleuchten, wirken auch auf das Gefühl zurück und lassen dieses selbst zu höherem Grade ansteigen.

21. Der bewusste Genuss ist deshalb sowohl nach seinem Gefühl wie nach seinem Wissen der höhere im Vergleich zu dem unbefangenen. Es ist ein Irrthum, jenen wegen des grössern, in ihm enthaltenen Denkens für kalt und matt zu erklären und gegen die Wissenschaft des Schönen deshalb anzukämpfen, weil sie den Genuss des Schönen zerstöre. Man will statt dessen ein »geistiges Anschauen« (Schelling) oder ein »intuitives Erkennen« (Schopenhauer) einführen, allein diese Worte verlangen ein Unmögliches, nämlich ein Denken, was zugleich ein Fühlen, und ein Fühlen, was zugleich ein Denken ist, eine Mischung, die wenn sie möglich wäre, die Vorzüge von beiden Zuständen der Seele vernichten würde. Der bewusste Genuss ist der

des Kritikers und Aesthetikers; der unbefangene Genuss ist der des grossen Publikums.

22. Es bleibt noch der Gegensatz des falschen und wahren Genusses des Schönen. Ersterer entsteht dann, wenn, abgesehen von der Wirkung des Sinnlich-Angenehmen im Schönen, sich reale Gefühle in die idealen eindrängen. Diese realen Gefühle beschädigen die idealen und stören damit den wahren Genuss. Sie können sehr verschiedener Art sein. Bildwerke, Gemälde, Dichtungen können in ihren Darstellungen die Regeln der Keuschheit oder Schaam verletzen und dadurch, wie früher (I. 318) gezeigt worden, bei Personen mit starker sinnlicher Reizbarkeit, die realen sinnlichen Gefühle der Geschlechtslust erwecken, und von der idealen Auffassung abführen. Viele Gemälde und Dichtungen sind absichtlich zu diesem Zwecke gefertigt; sie scheiden damit von dem wahren Schönen aus und fallen im besten Falle nur unter das verzierende Schöne. Wirkliche Kunstwerke, wie die Leda und Jo Correggio's, die Venus von Medicis, die Dichtungen Ariost's und Boccacio's werden durch solchen falschen Genuss nicht erniedrigt; vielmehr trifft der Tadel den Beschauer, welcher seine Sinnlichkeit so wenig im Zaum halten kann, dass das reale Gefühl das ideale unterdrückt.

23. So wie hier die zu starke Sinnlichkeit den Genuss verfälscht, kann er auch durch zu grosse Schaam gehindert werden. Diese hemmt die Vorbedingung des Genusses, die Betrachtung des Kunstwerkes. Man schlägt die Augen nieder oder wendet sich von dem Buche weg, weil man den Anblick des die Schaam verletzenden Bildes nicht ertragen kann. Während der lüsterne Mensch sich zu tief in die Betrachtung des Bildes verliert, aber um eines falschen Genusses willen, hält der verschämte Mensch schon die Betrachtung des Bildes von sich ab, obgleich die Sinnlichkeit bei ihm gar nicht geweckt ist. Für den Genuss des Schönen ist der eine Zustand so falsch wie der andere, wenn auch ihr moralischer Werth sehr verschieden ist. Im Allgemeinen kann die Kunst die Anforderung stellen, dass man beide realen Gefühle im Interesse der idealen Gefühle der Schönheit zu bekämpfen lerne.

24. Ein anderes dem Schönen fremdes Gefühl ist das der Frömmigkeit, der Andacht und der sittlichen Erhebung. So ho[ch] auch der Werth dieser Zustände für das reale Leben steht, so g[e]hören sie doch nicht in die ideale Welt, wo sie den reinen Genu[ss] des Schönen nur hemmen, wenn sie als reale Gefühle sich eindräng[en] und die idealen unterdrücken. Schon der Genuss einer schönen Lan[d]schaft leidet durch die dabei stattfindenden frommen Betrachtung[en]

und Beziehungen auf die Weisheit und Güte des Schöpfers. Ebenso leidet die Schönheit der Psalmen und andern erhabenen Dichtungen des alten Testaments, wenn sie als ein durchaus Reales, von Gott Geoffenbartes aufgefasst und mit realer Inbrunst, ohne eignes Urtheil, in's gläubige Gemüth aufgenommen werden. Dasselbe gilt von den Gebeten vor den Bildern der Mutter Gottes. Der Genuss der Schönheit der Sixtinischen Madonna geht verloren, wenn eine Büssende, wie Gretchen, vor dem Gemälde niederkniet und um Hülfe aus der Noth bittet. Auch die Fabeln verlieren ihre Schönheit, wenn man sie nur als Mittel behandelt, um die Regeln der Moral einzuprägen. Schiller sagt (Briefe über ästhetische Erziehung, S. 112): »Es ist »ein falscher Genuss, ein ernsthaftes und pathetisches Gedicht wie »eine Predigt, und ein naives und scherzhaftes wie ein berauschendes »Getränk in sich aufzunehmen. Solche Leser sind geschmacklos ge»nug, von einer Tragödie oder Epopöe, wenn es auch eine Messiade »wäre, Erbauung zu verlangen; an einem anakreontischen Liede neh»men sie dagegen unfehlbar ein Aergerniss.«

25. Ein drittes falsches, das Schöne störende Gefühl ist die Neugierde. Sie macht sich bei den epischen und dramatischen Dichtungen, insbesondere bei den Romanen geltend. Der Leser, ergriffen von der Spannung der Situation, vergisst gewissermaassen die Bildlichkeit derselben; sein Interesse beschränkt sich darauf, den Ausgang zu erfahren und zu wissen, ob die Liebenden die Hindernisse überwinden, ob die Bösewichter die Strafe und die Guten den Lohn erhalten werden. Dieses Interesse ist in dieser Stärke ein falsches reales und nichts anderes, als Neugierde. Sie hindert die Erkenntniss aller Schönheiten der Dichtung; mit Hast wird nur dem Ende zugejagt und jedes Verweilen des Dichters bei Episoden und bei Ausmalung der Situationen wird trotz ihrer Schönheit nicht als ein Schönes, sondern als ein Hemmniss empfunden, was flüchtig überlesen oder gar überschlagen wird.

26. Die grössere Dichtung soll allerdings auch eine Spannung über ihren Ausgang erwecken; allein diese Spannung muss selbst eine ideale bleiben, welche nicht hindert, dem Fortgange der Handlung in Ruhe und Aufmerksamkeit zu folgen. Für den Kenner ist diese Spannung um so geringer, als von ihm bei einem guten Kuntwerk der schliessliche Ausgang schon aus den ersten Scenen im Allgemeinen ersehen werden kann. Die innere Harmonie des Kunstwerkes lässt den Kenner schon in dem Anfange auch das Ende fühlen. Die bestimmtere Lösung ist dann das allein Spannende; dieser Zustand bleibt rein ideal und bildet selbst einen Theil des wahren Genusses. Ein

gutes Epos oder Drama, ein guter Roman kann sogar mehrmals, und selbst hintereinander gelesen werden, ohne dass der Genuss abnimmt, wenn er auch der Art nach ein anderer wird. Bei dem zweiten Lesen tritt die Schönheit des Einzelnen stärker hervor, weil der Leser den Bau des Ganzen bereits kennt; er kann nunmehr das Ebenmaass und die Begründung des Einzelnen deutlicher erfassen und sich daran erfreuen.

27. Ein viertes reales Gefühl, was sich störend einmengen kann, ist die Eitelkeit. Grosse Dichter haben in ihren Werken die Fürsten gefeiert, von denen ihnen Schutz und Ehre zu Theil geworden. Virgil, Horaz, Ovid preisen August; Ariost rühmt die Fürsten von Este, Tasso preist seinen Alphons von Ferrara; Corneille, Racine feiern die Könige von Frankreich. Oft verbindet sich damit die Verherrlichung der Nation. Dasselbe geschieht auch in Werken der Plastik und Malerei. Die Landsleute, wie die Fürsten werden bei solchen Werken nicht blos von idealen Gefühlen bewegt, sondern auch von den realen der geschmeichelten Eitelkeit oder des Patriotismus.

28. Aehnliches gilt für die Verherrlichung gewisser Richtungen einer Zeit. Der Künstler kann sich der Behandlung solcher, seine Zeit beherrschenden Ideen nicht entziehen, sie gehören dem Gefühlsleben seines Volkes an; sie bilden einen der seelenvollsten Stoffe für die Kunst. Allein die meisten dieser Richtungen spalten sich in Gegensätze; die Nation zerfällt in Partheien, die sich in Bezug auf solche Richtungen feindlich einander gegenüber stehen und es wird von jeder Parthei die Anforderung an den Künstler gestellt, dass er ihre Richtung verherrlichen solle. Das wahre Kunstwerk behandelt aber diese Richtungen nur gegenständlich, d. h. es giebt ein getreues Bild ihrer seelenvollen Erscheinungen, ohne dass die eine auf Kosten der andern aus Partheirücksichten zurückgestellt wird. Dies hindert indess nicht, dass die Darstellung nach den besondern Arten des Schönen bald in das Erhabene, bald in das Schöne, bald in das Komische idealisirt werden kann. Das grössere Kunstwerk bietet in der Regel von selbst die sich ergänzenden Gegensätze solcher Richtungen und Bestrebungen. Der Künstler steht bei alledem hinter seinem Bilde; seine eigene politische oder religiöse oder soziale Gesinnung darf an dem Bilde nicht erkennbar sein; je vollkommner er dies erreicht, desto treuer und vollkommner ist seine Darstellung.

29. Allein wenn diese Unpartheilichkeit schon für den Küns eine schwere Aufgabe bleibt, so ist sie es noch mehr für den schauer. Er ist in der Regel mit solcher objektiven Behandlung ni zufrieden; er nimmt Parthei für die Personen des Bildes, wel

seiner realen Gesinnung und Richtung entsprechen und diese Einmischung der realen Stimmung wird meist so stark, dass sie den reinen Genuss des Kunstwerkes stört. Alle Dichtungen, in denen seine Parthei nicht als die bessere geschildert wird, nicht als die Siegerin aus dem Kampfe hervorgeht, gewähren dem Partheimanne keinen Genuss; selbst die hohe Schönheit solcher Werke bleibt ihm dann verborgen, während er mittelmässige Leistungen, welche seiner Gesinnung schmeicheln, hoch erhebt und sich selbst an ihren Mängeln erfreut. Die politischen Lieder oder Romane und Bilder der Gegenwart geben dazu genügende Beläge, und selbst die Künstler haben unter dieser Einmischung realer Interessen zu leiden.

30. Endlich ist es auch die Gelehrsamkeit, welche mit ihren realen Interessen sich in den Genuss des Schönen eindrängen und ihn verfälschen kann. Es ist die reale Lust des Wissens, welche sich dabei vordrängt und die idealen Gefühle hemmt. Dieser falsche Genuss herrscht namentlich in den Residenzen und Mittelpunkten der Intelligenz. Man sucht da das Schöne mit grossem Eifer auf, und es bietet sich hier für alle Künste in reichem Maasse dar; allein die aus dem Uebermaass des täglichen Geniessens hervorgehende Abstumpfung des Gefühls lässt allmählig die kritische Richtung hervortreten und weder in den Museen, noch in den Konzertsälen und Theatern den reinen Genuss bestehen. Es wird nur noch nach den Fehlern und Mängeln des Kunstwerkes gesucht. Anstatt sich an den schönen Bestandtheilen eines Werkes zu erfreuen, wird an seinen Mängeln festgehalten und in deren Erkenntniss und Hervorhebung die Freude des eignen Besser-Wissens, gegenüber dem Künstler gesucht. Man geniesst nicht, um zu geniessen, sondern um zu kritisiren und zu streiten.

31. Eine andere Art falschen Interesses tritt bei den Künstlern hervor, wenn es sich bei ihnen um den Genuss von Werken ihrer Kunstgenossen handelt. Man wird bemerken, dass in solchen Fällen der Genuss des Künstlers ein sehr geringer ist. Es geschieht dies nicht aus Neid oder Eifersucht; auch der durchaus wohlwollende Künstler behandelt das Kunstwerk eines Schülers oder Kollegen nicht als den Gegenstand eines unbefangenen idealen Genusses, sondern als die Lösung einer gestellten Aufgabe. Nicht das fertige Werk ist ihm das Nächste, sondern die Art seiner Entstehung, die Weise, wie es die Schwierigkeiten der Kunst überwunden, wie es das gestellte Ziel erreicht hat. Der betrachtende Künstler kann dabei sich über die gute Lösung der Aufgabe freuen, er kann die Schönheit gern anerkennen; aber diese Freude ist nur die reale des Wissens, der über-

wundenen Schwierigkeiten, nicht die ideale Lust an der Schönheit des Werkes an sich. Es ist das bei viel beschäftigten Künstlern eine Folge der Abstumpfung ihres Gefühls und der fortwährenden Beschäftigung mit der Lösung der Aufgaben ihrer Kunst. Die Lösung, als Leistung interessirt sie mehr als das fertige Werk für sich.

## C. Das Urtheil über das Schöne.

1. Das *Urtheil* überhaupt ist ein Vorgang in dem Wissen der Seele; mit den Gefühlen und Begehren hat es nichts gemein. Das Urtheil ist nach der gewöhnlichen Auffassung die *Subsumtion* eines Einzelnen oder Besondern unter eine allgemeine Regel. Man meint, das Allgemeine schwebe nur *über* dem Einzelnen und dieses werde nur darunter geschoben. Allein das Allgemeine, die Begriffe sind in dem Einzelnen selbst enthalten; sie bilden einen wirklichen Bestandtheil desselben und das Urtheil ist deshalb vielmehr die Erkenntniss, dass ein Allgemeines in einem Besondern oder Einzelnen enthalten ist. Bei dem Urtheil ist die Kenntniss des Allgemeinen, sei es ein Begriff oder ein Gesetz, das Erste; erst nachher tritt das zu beurtheilende Einzelne durch Wahrnehmung oder Mittheilung in das Wissen ein und wenn mit Hülfe des trennenden und vergleichenden Denkens jener Begriff oder jenes Gesetz als in diesem Einzelnen enthalten oder nicht enthalten erkannt ist, spricht das Urtheil dies in bejahender oder verneinender Weise aus.

2. So bildet sich das Urtheil: dieses Einzelne hier ist eine Eiche, wenn in demselben die allgemeinen, vorher schon gewussten Merkmale der Eiche gefunden werden. So bildet sich das Urtheil: diese Worte sind eine Beleidigung, wenn in denselben die Merkmale der Ehrverletzung erkannt werden. Ebenso kann sich auch nur das Urtheil über die Schönheit eines Gegenstandes bilden. Es müssen die allgemeinen Begriffe und Gesetze des Schönen vorher und für sich gekannt sein; es werden demnächst durch trennendes und beziehendes Denken diese Bestimmungen aus dem einzelnen, zu beurtheilenden Schönen ausgesondert und je nach dem Ergebniss der Gegenstand für schön oder nicht schön erklärt.

3. Wenn das Urtheil über die Schönheit hiernach sich ebenso wie über jede andere Frage bildet, so sollte erwartet werden, dass dieses Urtheil die gleiche Sicherheit, wie in andern Gebieten erlange und die gleiche Uebereinstimmung Mehrerer, wie dort, darüber stattfinden werde. Dies ist jedoch nicht der Fall. Die Urtheile über das

einzelne Schöne sind nicht nur an sich oft verschieden; es besteht hier auch noch eine besondere Schwierigkeit, wenn es darauf ankommt, die Richtigkeit des Urtheils zu begründen und die Gegner davon zu überzeugen.

4. Diese Thatsache ist allbekannt und in dem Sprichwort: »*De* »*gustibus non est disputandum*« anerkannt. In keinem andern Gebiete ist dies in diesem Grade der Fall. In der Mathematik, in den Naturwissenschaften entstehen wohl Streitfälle; allein sie werden bald zur allgemeinen Uebereinstimmung gebracht und damit beseitigt. Auch im Recht, in der Moral ist die Uebereinstimmung leichter zu erreichen. Wenn dies im Gebiet des Schönen schwerer ist, so liegt es in Umständen, welche nur zum Theil dem Wissen angehören. Bleibt man zunächst bei den Vorgängen im Wissen stehen, so kann der Streit daher kommen, dass über das Allgemeine, über die Begriffe und Gesetze des Schönen unter den Streitenden keine Uebereinstimmung herrscht; es kann aber auch sein, dass die Erkenntniss des einzelnen Schönen, was beurtheilt wird, mangelhaft geblieben ist, endlich kann der Grund darin liegen, dass die Auffindung der allgemeinen Bestimmungen des Schönen in dem Einzelnen nicht mit der Sicherheit und Leichtigkeit sich vollzieht, wie in andern Gebieten.

5. Viele Uneinigkeiten in der Beurtheilung des Schönen werden sich auf einen dieser drei Fälle zurückführen lassen. Diese Fälle treffen keine gegenständliche Eigenthümlichkeit des Schönen, sondern einen Mangel der Wissenschaft oder des Erkennens der urtheilenden Personen. In der That ist die Wissenschaft des Schönen noch nicht zu der Festigkeit und Allgemeingültigkeit vorgeschritten, wie sie für andre Gebiete erreicht ist, und wie sie nöthig ist, um eine gemeinsame Grundlage für die Beurtheilung des Einzelnen abzugeben. Ebenso ist die volle Erkenntniss des Einzelnen bei den grösseren Kunstwerken eine Aufgabe, welche schwieriger und umfassender ist, als in andern Gebieten, und das Allgemeine des Schönen ist endlich in dem einzelnen Kunstwerke oft so verhüllt und in einander verwebt, dass seine Aussonderung und Erkenntniss besondere Schwierigkeiten bietet.

6. Allein diese in dem Wissen liegenden Hindernisse reichen nicht zu, die grossen Gegensätze in der Beurtheilung des Schönen, wie sie die Erfahrung zeigt, vollständig zu erklären. In dem Gebiet des Schönen tritt vielmehr noch ein eigenthümlicher Umstand hervor. Während in allen andern Gebieten die Sicherheit des Urtheiles um so grösser wird, je mehr das Gefühl des Urtheilenden dabei aus dem Spiele bleibt, ist in dem Schönen umgekehrt dieses Gefühl zur sichern

Leitung des Urtheils nicht zu entbehren. Man pflegt deshalb die Urtheile über das Schöne treffend »Geschmacks-Urtheile« zu nennen, d. h. Urtheile, welche sich zugleich auf das Gefühl stützen. Mit »Geschmack« ist figürlich der Sinn hervorgehoben, bei dem das Urtheil sich wesentlich auf das Angenehme oder Unangenehme des Gegenstandes stützt.

7. Diese Eigenthümlichkeit erklärt sich aus dem Begriffe des Schönen. So wie das Prinzip des Schönen auf den idealen Gefühlen ruht, welche es als Bild realer Gefühle in dem Beschauer erweckt, so wie alles Besondere in diesem Gebiete aus jenem obersten Grundsatze sich ableitet, so ist es natürlich, dass auch das Urtheil über das einzelne Schöne auf das ideale Gefühl gestützt wird, was es in dem Urtheilenden erregt, d. h. dass das Urtheil nicht blos aus den Thätigkeiten des Wissens, wie in andern Gebieten sich ableitet, sondern auch aus den von dem Schönen erweckten Gefühlen. Da nun der Genuss des Schönen, wie oben gezeigt worden, bei mehreren Personen ein sehr verschiedener ist und eine völlige Gleichheit hier kaum zu erreichen ist, so erklärt sich hieraus nicht nur die Verschiedenheit des Urtheils über das Schöne an sich, sondern auch die Schwierigkeit einer Vereinigung entgegengesetzter Ansichten, indem das Gefühl gegen die Gründe des Denkens und Schliessens unempfindlich bleibt.

8. Es bestehen somit in dem Gebiete des Schönen an sich zwei Wege für das Urtheil; der eine ist der allgemeine, welcher sich innerhalb des Wissens hält; der andere ist der besondere, welcher sich auf den Eindruck des schönen Gegenstandes auf das Gefühl stützt und je nach dessen Befriedigung tadelt oder lobt. Im Leben und in der grossen Mehrzahl der Fälle wird der letztere Weg eingeschlagen und das Wissen höchstens nachher zur Rechtfertigung hinzugenommen; in wissenschaftlichen Beurtheilungen versucht man den ersten Weg; allein auch der gewissenhafteste Kritiker bemerkt bald, dass er ohne Rücksicht auf sein Gefühl und seinen Geschmack nicht fortkommen kann.

9. Bei näherer Betrachtung zeigt sich ein zweifacher Grund für diese Unentbehrlichkeit des Gefühls im Urtheil über das Schöne. Die einzelnen Bestimmungen des Schönen können allerdings auf Regeln zurückgeführt werden; allein im Kunstwerke ist das Schöne nicht Verwirklichung einer einzigen Regel, sondern das Ergebniss eines Zusammentreffens mehrerer, die einander gegenseitig beschränken u erst in dem einzelnen Werke die bestimmte Gränze ihrer gegens tigen Geltung erhalten. Nun kann wohl die Wissenschaft versch dene Regeln aufstellen, auch über deren gegenseitige Beschränku

neue Regeln geben; allein es ist ihr unmöglich, für das **einzelne** Schöne diese Gränze zu setzen, weil ihre allgemeine Natur sie daran hindert.

10. So wird die Bildlichkeit des Schönen durch seine Idealisirung beschränkt; ebenso das Formschöne durch das Seelische. Das Ebenmaass der Seele in dem Idealschönen darf nicht bis zur Erkältung der Gefühle fortgehen; das Naturalistische darf das Extreme nicht auf Kosten der Form zu weit treiben; das Einfach-Schöne kann sich mit dem Erhabenen verbinden, aber es findet seine Schranke an diesem; das Hässliche muss als Element in das Kunstwerk eintreten, aber es wird sein Maass durch das Gesetz der Verarbeitung beschränkt.

11. Es besteht daher in dem einzelnen Werke nichts, was nicht aus einem solchen Kampfe verschiedener, einander beschränkender Regeln des Schönen hervorginge. Diese Begränzung des einen durch das andere kann die Wissenschaft durch neue Regeln zu bestimmen versuchen; aber dies kann nicht bis zu dem **einzelnen** Schönen fortgeführt werden. Die letzte Bestimmtheit dieser Begränzung verschiedener, einander beschränkender Regeln, wie sie in dem einzelnen Kunstwerk verwirklicht ist, liegt ausserhalb der Regel, mithin ausserhalb des Mittheilens; sie fällt dem Gefühl unmittelbar anheim, und diese das Urtheil mit bestimmende Wirksamkeit des Gefühls ist es, welche mit: **Geschmack, Takt, Instinkt** u. s. w. bezeichnet wird. Dies gilt ebenso für den Künstler, wie für den Beschauer.

12. In den Gebieten der Logik, der Mathematik, der Naturwissenschaften, des Rechts findet nicht das Gleiche statt, weil hier die Begriffe sich an bestimmte Merkmale heften und von allem Andern völlig absehen. Es kommt da nur darauf an, diese Merkmale in dem Einzelnen aufzusuchen, um des richtigen Urtheils sicher zu sein. Allein in dem Gebiete des Schönen greifen die Bestimmungen in einander, beschränken einander, heben einander auf und das Schöne besteht nicht blos in der Darstellung einzelner begrifflicher Merkmale, sondern in Verwirklichung eines Seelischen und Lebendigen, was nur durch eine Reihe kollidirender Regeln bezeichnet werden kann, deren Begränzung aber nur am einzelnen Schönen dargestellt werden kann. Der letzte Anhalt, ob das Rechte getroffen worden, ist daher nur im Gefühl zu finden. Bei der Beurtheilung der Moralität einer einzelnen Handlung findet ein ähnliches Verhältniss, wie bei dem Schönen statt.

13. Der **zweite** Grund liegt in der **Mannichfaltigkeit** des Kunstwerkes. Indem das Kunstwerk sich nicht blos in die wesentlichen Bestimmungen des Schönen auflösen lässt, sondern einen Reich-

thum zeigt, der sich aus mannichfachen Gestalten, Farben, Tönen, Personen, Handlungen bildet; indem dies Mannichfache in eine Einheit zusammengefasst und einer Lösung zugeführt werden muss, kann es kommen, dass die Regeln des Schönen bei einzelnen dieser Bestimmungen erfüllt, bei andern verletzt sind. Ein völlig fehlerfreies Kunstwerk wird kaum aufzuzeigen sein. Die Mängel können in den Werken mittelmässiger Künstler allmählig so zunehmen, dass zuletzt nur Einzelnes zu loben übrig bleibt.

14. Danach müsste sich das Urtheil über das Kunstwerk als Ganzes aus der Summe dieser einzelnen Urtheile zusammensetzen. Allein diese Einzel-Urtheile lassen sich weder addiren noch subtrahiren, man kann sie nur neben einander stellen. Das Kunstwerk ist aber Eines; es verlangt ein Urtheil über seine Schönheit. Die Wissenschaft kann nun wohl eine Bestimmung im Schönen für wichtiger erklären, als die andere; allein die schliessliche Abwägung des Guten und Schlechten im einzelnen Kunstwerk bleibt schwankend und so muss auch hier das Gefühl die letzte Entscheidung geben, ob die Vorzüge eines Werkes die Mängel verdecken, ob sie überwiegen oder nicht.

15. Wenn somit das Gefühl als ein Bestimmungsgrund des Urtheils über das Schöne nicht entbehrt werden kann, dies Gefühl aber nach dem Obigen von den Zufälligkeiten der Anlagen, der Erziehung, der Lebens-Schicksale, der augenblicklichen Stimmung abhängig bleibt, welche der Einzelne nie ganz von sich abthun kann, so ergiebt sich der wichtige Satz, dass das Urtheil über das Einzelne in dem Gebiet des Schönen und der Kunst nie die Gewissheit und Allgemeingültigkeit erreichen kann, wie in andern Gebieten der Natur und des Lebens. Jedem Urtheil über das Schöne haftet ein Element an, was dem schönen Gegenstande nicht sachlich zugehört, sondern aus den persönlichen Verhältnissen des Urtheilenden hervorgeht.

16. Dieses Element ist aber nicht so bedeutend, dass es die Allgemeingültigkeit des Urtheils völlig aufhöbe und jedes Urtheil über das Schöne zu einem rein Zufälligen umwandelte. Vielmehr kann ein grosser Theil der Gründe auf die Regeln der Wissenschaft zurückgeführt werden und selbst für das Gefühl giebt es eine Kultur, welche dasselbe der Zufälligkeit bis zu einem hohen Grade entkleiden kar Diese Ausbildung des Gefühls erfolgt nicht durch die Wissenscha sondern durch die Anschauung und das Studium der vorhanden Kunstwerke. Indem diese Werke die Lösung jener Kollisionen d Regeln und die richtige Begränzung des Allgemeinen in dem Ei zelnen anschaulich darstellen, ersetzen sie die Lücke der Wiss

schaft in ähnlicher Weise, wie diese Lücke in der Moral durch die Sitte des Volkes ergänzt wird. Es bildet sich dann durch den langen Verkehr mit den Meisterwerken einer Kunst der gute Geschmack d. h. jene Reizbarkeit der idealen Gefühle, welche jeden Verstoss gegen die Lösungen der Kollisionen im Schönen, wie sie die Meisterwerke darstellen, sofort unangenehm empfindet, und nur von Werken, die jenen entsprechen, sich befriedigt fühlt.

17. Indem so der Geschmack, oder die Empfänglichkeit für den Genuss des Schönen nach den besten Kunstwerken bestimmt und ausgebildet werden kann, wird er selbst ein fester, auf dem wirklich Schönen fussender Maassstab und verliert das Zufällige, was dem Gefühl an sich anhaftet. Für einen so gebildeten Geschmack bleiben dann nur die Zufälligkeiten der augenblicklichen Stimmung zu überwinden und ein sorgsamer Kritiker versteht auch deren Einfluss durch wiederholten Genuss möglichst auszugleichen.

18. Aus dieser Darlegung erhellt, weshalb in dem Gebiete des Schönen die Anschauung und das Studium der vorhandenen Kunstwerke sowohl für den Künstler, wie für den Kritiker von einer viel höhern Bedeutung ist, als das Aehnliche für andere Gebiete und Thätigkeiten des realen Lebens. In diesen leitet sich das Urtheil über den einzelnen Fall rein aus dem Wissen, ohne Zuziehung des Gefühls ab; nur im Schönen ist das ideale Gefühl oder der Geschmack bei Erzeugung und Beurtheilung des Schönen nie ganz zu entbehren; aber er kann sich von dem blinden Zufalle befreien, indem er sich an dem Besten heranbildet, was die Kunst bereits geschaffen hat.

19. Es folgt aus dieser Eigenthümlichkeit des Urtheils über das Schöne zugleich, dass dessen Wahrheit mit der Zahl der darin Uebereinstimmenden an Wahscheinlichkeit zunimmt; ein Moment, das in andern Wissenschaften keine Geltung hat. Indem jedem Urtheil über das Schöne ein zufälliges, aus der Person herkommendes Element anhaftet, werden diese Zufälligkeiten sich um so mehr gegen einander aufheben, je mehr Personen dasselbe Urtheil abgeben. Es ist derselbe Fall, wie bei den Berechnungen der Statistik. Die Wahrscheinlichkeit, dass das Urtheil über ein Kunstwerk das wahre sei, steigt deshalb mit der Zahl der ihm zustimmenden Personen. Deshalb hat das Urtheil des Publikums in diesem Gebiete eine viel höhere Bedeutung als in Fragen der Natur, der Volkswirthschaft und des Rechts; eine Eigenthümlichkeit, die man bisher wohl stillschweigend anerkannt, aber nie wissenschaftlich abzuleiten und zu begründen vermocht hat. Der einzelne Kritiker kann viel leichter irren, als das Publikum auf die Dauer; die vollkommenste Kenntniss der Aesthetik schützt ihn

davor nicht. Der dauernde Beifall des Volkes hat deshalb mit Recht zu allen Zeiten als das sicherste Zeichen gegolten, dass der Künstler ein wahres Kunstwerk geschaffen hat. Könnte das Urtheil allein aus der Wissenschaft abgeleitet werden, so wäre dieser Satz nicht zu rechtfertigen. Der mittelmässige Künstler, dem dieser Beifall des Volkes fehlt, will ihn deshalb auch nicht gelten lassen, oder tröstet sich mit dem Urtheil der Nachwelt.

---

# XI. Die Erzeugung des Schönen.

## A. Die Bestandtheile der Erzeugung.

1. So wie das Schöne, insbesondere als Kunstwerk ein Gegenstand von reichem, mannichfachem Inhalt ist, so ist auch dessen Erzeugung durch den Künstler kein Werk des Augenblicks und selbst der rein geistige Theil desselben ist keine plötzliche That des Genies, sondern erfordert eine sorgsame Vorbildung und eine mannichfache Thätigkeit, die oft Monate und Jahre des Lebens in Anspruch nimmt. Man hat bei der Untersuchung die Erzeugung eines Schönen zu trennen von den Vorbedingungen derselben und von den äussern Umständen, die daneben unterstützend eintreten können. Wenn zunächst jene Erzeugung selbst betrachtet wird, so lassen sich in ihr die Vorgänge rein innerhalb der Seele von der äussern Ausführung und Versinnlichung des innern Bildes unterscheiden. Hiernach wird die Darstellung sich zu ordnen haben.

2. Die Beobachtung des Seienden bleibt auch hier die Quelle der Wahrheit. Es stehen ihr aber hier besondere Schwierigkeiten entgegen. Die Ausführung eines Kunstwerkes kann wohl in ihren sinnlichen Theilen wahrgenommen werden, allein die innern Vorgä entziehen sich der Beobachtung eines Dritten und der Forscher blei wenn er nicht selbst ein Künstler ist, auf die Mittheilungen beschrän welche grosse Künstler von ihrem Schaffen gemacht haben. Di fliessen aber spärlich, beschränken sich auf Einzelnes, sind in vie Büchern zerstreut und schwer zusammen zu bringen. Das mei findet sich noch in Briefen und Gesprächen der Künstler. In neue

Zeit sind diese von Dichtern, Komponisten und andern Künstlern sorgfältiger gesammelt und veröffentlicht worden. Lehrreicher ist noch der persönliche Verkehr mit bedeutenden Künstlern.

3. Im Allgemeinen ist für den Künstler die Beschaffung des Stoffes zu seinem Werke das erste. Dieser Stoff ist dasselbe, was auch das seelenvolle Reale genannt worden ist, insofern es sich zu einem bestimmten Unternehmen oder einer bestimmten Situation gestaltet. Wenn früher bei dem Schönen vier Bestandtheile unterschieden worden sind, so trennen sich diese in Bezug auf die Erzeugung eines Schönen in der Weise, dass der Stoff oder das seelenvolle Reale und dessen Idealisirung vorzugsweise das Ergebniss der innern Thätigkeit sind, die Verbildlichung desselben und das Sinnlich-Angenehme im Schönen mehr das Ergebniss der äussern Ausführung.

4. Der Stoff als das seelenvolle Reale ist der wirklichen Welt zu entnehmen. Um in demselben ein solches Reale, was sich zum Stoffe eines Schönen eignet, aufzufinden, gehört jene Auffassung dazu, welche früher (I. 290) besprochen worden ist und welche durch ihre Richtung auf das Ideale dieses auch unter der Prosa der wirklichen Welt zu entdecken vermag. In den meisten Fällen kann es aber bei dem Realen, wie es die Welt bietet, nicht verbleiben; es bedarf einer Ergänzung und Umarbeitung, welche oben (II. 108) als Komposition bezeichnet und näher dargelegt worden ist.

5. So zeigt der innere Vorgang bei Herstellung eines Schönen theils eine Auffindung des Stoffes innerhalb des Realen, theils eine Komposition, theils eine Idealisirung. Betrachtet man diese Vorgänge nach der Art ihrer Entstehung, so erfolgen sie in einer zweifachen Weise. Der Vorgang ist zum Theil ein plötzlicher, momentaner, bei dem das Ergebniss fertig und auf einmal in der Seele steht; und zum andern Theile ist der Vorgang ein allmähliger, wobei das Ergebniss durch das verständige Denken und die Anwendung von Regeln nach und nach gewonnen wird. Hiernach ist die innere Thätigkeit bei Erzeugung eines Schönen entweder Konception oder Reflexion. Bei jener ist das fertige innere Bild oder das Einzelne das erste; bei dieser ist die Kenntniss der Regeln, das Allgemeine das erste; unter deren Leitung wird erst das Besondere gefunden.

6. Die Beschaffung des Stoffes erfolgt vorzugsweise auf dem Wege der Konception. Selbst da, wo das Reale sich so günstig bietet, dass es kaum noch einer Komposition daneben bedarf, ist dennoch die Auffindung desselben, die Erkenntniss seiner seelenvollen, zum Stoffe eines Kunstschönen sich eignenden Natur Sache einer plötzlichen Erleuchtung. Hunderte sehen dasselbe Reale, auch der

Künstler hat es wohl schon wahrgenommen oder früher davon gehört und gelesen, ohne etwas Besonderes daran zu finden, bis ihn plötzlich das Seelenvolle und der künstlerische Stoff darin erfasst.

7. Wo die Komposition in grösserem Maasse zu dem Realen hinzutreten muss, kann auch sie sich nur mittelst der Konception vollziehen. In dieser Weise kommt dem Dichter das Gerüste zu den Dramen, zu den Romanen, zu den lyrischen Situationen mit ihren Episoden; dem Maler und Bildner die erste Gestaltung und Gruppirung der Figuren, des Beiwerkes und Hintergrundes; dem Musiker die Themen in ihrer einfachsten Gestalt mit der ihnen eigenthümlichen Modulation, aus denen das Gerippe des Musikstückes sich zusammensetzt. Auf diesem Wege der Konception kommt auch dem Baumeister der Grundgedanke, welcher seinem Bauwerke und dessen Entfaltung unterliegt, und dem Kunstgärtner die erste Eintheilung des Bodens, des Waldes und des Wassers, woraus der Park hervorgehen soll.

8. Allerdings stellt sich diese Konception nicht in der Weise ein, dass mit einem Schlage die bildliche Vorstellung des ganzen Kunstwerkes bis in das Einzelne in der Seele des Künstlers fertig stände; dies wäre ein Wunder; der Künstler wäre dann nur das todte Gefäss, in welchem es sich vollzöge. Vielmehr erfolgt bei jedem grössern Werke die Konception zu wiederholten Malen. In der Regel beginnt sie mit dem Kern, mit der Haupthandlung, mit den Hauptpersonen. Spricht deren Bild dem Dichter an, verharrt er geistig bei ihm, so setzen sich neue Konceptionen kristallisirend an diesen Kern an. Die Personen bekommen dann eine bestimmtere Gestalt, die Handlung wird inhaltsvoller, die Gegner erheben sich, es treten allmählig auch die Nebenpersonen hinzu. Später treibt die Phantasie neue Blüthen; es bilden sich die Grundzüge der Episoden und die Lösung gestaltet sich deutlicher. Dasselbe geschieht räumlich bei den bildenden Künsten. In der Musik zeigt sich die wiederholte Konception in dem Hinzutritt neuer Melodien, in der Gruppirung der Sätze innerhalb eines Stückes und der mehreren Stücke innerhalb eines grösseren Werkes.

9. Es ist nicht nöthig, dass dieser Fortgang der Konception ein stetiger sei; er kann durch Reflexionen und eine beginnende Ausführung unterbrochen werden; ja das Werk kann für eine Zeit ganz verlassen werden. Göthe hat an seinem Faust, an seinem Wilhelm Meister Jahre lang mit vielen Unterbrechungen gearbeitet und aus seinen Mittheilungen ist bekannt, dass der Inhalt dieser Werke nur stückweise und zu verschiedenen Zeiten durch Konceptionen von ihm gewonnen worden ist. Die Bildner und Maler tragen sich mit

Konceptionen oft Jahre lang, ehe sie den Entschluss zur Ausführung fassen und nun erst beginnt bei ihnen die Phantasie die Ergänzung der ersten Konceptionen. Sorgsame Musiker notiren sich die Melodien oder einen Harmoniengang, welcher ihnen plötzlich durch Konception gekommen ist; Maler skizziren flüchtig die erste Konception; beide lassen oft die weitere Fortbildung ruhen, bis ein neuer Anlass kommt und sie weiter treibt.

10. Die Konception ist der schwierigste Gegenstand für die Wissenschaft, weil sie sich der Beobachtung durch das Plötzliche ihres Hervortretens entzieht und ihre innere Bildung unbewusst erfolgt. Man nimmt sie als das Werk der schöpferischen Phantasie und als das ureigne Geschenk der Natur, da die Beobachtung lehrt, dass diese Gabe durch keinen Fleiss, keine Uebung und keine Anstrengung ersetzt werden kann. Indem diese Konception plötzlich und fertig, wie Minerva aus dem Haupte Jupiter's hervortritt, erscheint sie als ein Wunderbares, dem das Entstehen und Werden zu fehlen scheint. Alle grossen Künstler gestehen diesen plötzlichen Eintritt zu. Raphael schreibt an seinen Freund, dass die Bilder seiner heiligen Jungfrauen ihm plötzlich vor der Seele gestanden haben. Mozart sagt dasselbe von den Themen und der Skizze seiner Kompositionen und in Bezug auf Dichtung kann jeder im Kleinen Aehnliches an sich selbst erfahren.

11. Indem die Konception zur Herstellung eines Kunstwerkes unentbehrlich ist und ihre wunderbare Natur leicht als ein Göttliches aufgefasst werden kann, hat Solger den Begriff der Kunst überhaupt an diese schaffende Thätigkeit geknüpft. Das Schöne ist nach Solger »die Einheit von Thätigkeit und Produkt«. Er sagt: »Das Schöne geht von Gott aus; die Phantasie des Künstlers ist nur »eine Wirksamkeit Gottes. Der Künstler ist die in die Erscheinung »eingetretene Gottheit, nicht als einzelnes Produkt, sondern als Tota»lität real gewordener Schöpfungs-Thätigkeit. Wie der Künstler sich »in seinen Produkten, so schaut Gott seine Schöpfungs-Thätigkeit in »der des Künstlers an« (Erwin II. 30).

12. Die Konceptionen lassen sich selbst bei dem grossen Künstler nicht erpressen; sie sind dem Willen nicht unterthan. Sie kommen oft, wo sie am wenigsten verlangt werden, und sie bleiben aus, wo man ihrer am dringendsten bedarf. Sie erscheinen im Solger's Sinne auch in so fern als ein Geschenk des Himmels, als eine Begnadigung des eifrigen Jüngers. Indem die Konceptionen ungerufen, oft mitten in dem Getümmel der Welt sich einstellen, sucht der Künstler gern sie in dem rohsten Umriss zu befestigen, durch Schrift, Noten, Skizze;

denn so plötzlich, wie sie erscheinen, so leicht entschwinden sie ihm wieder, wenn der Künstler gehindert ist, länger bei ihnen zu verweilen.

13. Das Wunderbarste bei den Konceptionen liegt in der Vollendung, mit der sie, trotz ihrer Plötzlichkeit, in das Bewusstsein eintreten. Sie sind kein Allgemeines, was schon von früher gekannt wäre, auch kein früher Wahrgenommenes oder Gelesenes, sondern sie sind bildliche Vorstellungen, die in dieser Weise noch nie in der Seele gewesen sind. Wenn auch einzelne Züge, einzelne Umrisse in einer Konception noch schwanken, so hat sie doch ganz die Natur eines fertigen und noch nie in der Seele gewesenen Bildes, was sichtbar vor dem innern Auge steht oder hörbar dem innern Ohr erklingt.

14. Dabei enthält die Konception neben der Mannichfaltigkeit ihres Inhalts zugleich die Einheit desselben; es ist ein Bild, was in der Seele erscheint, mag es zeitlich oder räumlich sich ausbreiten. Diese Einheit in der Mannichfaltigkeit ist es vor Allem, in dem die Konception von keinem Erzeugniss der Reflexion oder des verständigen Denkens erreicht werden kann. Alle Werke, welche von einem Begriffe oder Satze aus durch blosses Nachdenken, aus allerlei Vorrath des Gedächtnisses zusammengebracht worden sind, verrathen sich durch die Aeusserlichkeit, mit der der Inhalt an einander gereiht ist, oder durch die starre Regelmässigkeit, welche das Individuelle und Mannichfache erdrückt. In dem, durch Konception gewonnenen Bilde ist die Einheit dem Mannichfachen gleichsam eingewachsen; alles ist so naturgemäss verbunden, so ursachlich verknüpft oder durch Gleichheit geeint, dass das Mannichfaltige in die Einheit und die Einheit in das Mannichfaltige verfliesst und man Mühe hat, eines von dem andern im Denken zu sondern.

15. Es entsteht nun die Frage: Wie bilden sich diese künstlerischen Konceptionen? Je wunderbarer sie erscheinen, desto dringender heftet sich das Interesse an diese Frage. Die idealistischen Systeme fanden hier keine Schwierigkeit; ihr dialektisches Spiel mit Widersprüchen fand an der geheimnissvollen Natur der Konception vielmehr eine vortreffliche Gelegenheit sich zu entfalten. Solger stand deshalb nicht an, »eine bis jetzt unerhörte Kunst zu forde[rn], »welche mit Bewusstsein das Unbewusste und zugleich aus diese[m] »jenes schüfe« (Erwin II. 277). Trotz dieser bis zum Unsinn g[e]häuften Widersprüche zweifelt Solger nicht an der Möglichkeit ein[er] solchen Kunst und verlegt nur ihre Wirklichkeit in eine ferne Z[u]kunft.

16. Die Beobachtung hat allerdings hier ein Ende; das Werde[n]

der Konception ist nicht zu beobachten; nur durch Schlüsse aus entfernten Thatsachen lässt sich hier weiter kommen. In dieser Beziehung ist es wichtig, dass selbst den grossen Künstlern die Konceptionen zu ihren besten Werken erst gekommen sind, nachdem eine lange Vorbildung bei ihnen vorhergegangen war. Ein fleissiges Studium der vorhandenen Kunstwerke musste sich mit eigner Uebung verbinden und Jahre lang fortsetzen, ehe der Geist, selbst des grössten Künstlers die Reife erreichte, um die Konceptionen für seine grossen Werke hervortreten zu machen. Der Werth dieser Meisterwerke ist nicht blos durch die vollkommene Idealisirung und reflektirende Ueberarbeitung erreicht; schon die Komposition selbst trägt den Stempel der Grösse und Vollendung an sich und diese ist nur das Werk der Konception.

17. Die Konception kann deshalb nicht als reine Naturgabe gelten, sie ist zugleich durch eine lange umfassende Vorbildung bedingt, wie sie bei allen grossen Künstlern sich aufzeigen lässt. Ist dies der Fall, so scheint auch bei der Konception ein zeitlicher Vorgang in Aufnahme und Verbindung der Elemente statt zu haben, nur dass dieser Vorgang in dem schöpferischen Denken der Seele sich so leise vorbereitet und vollzieht, dass erst mit der Verbindung der Elemente und Vollendung der Konception jener Grad von Stärke des Wissens eintritt, welcher mit bewusstem Vorstellen bezeichnet zu werden pflegt.

18. In der Seele des Künstlers sammelt sich allmählig ein Reichthum von Elementen, welcher zu Konceptionen verwendet werden kann. Seine Beobachtung des Seelenvollen in der Natur und in dem menchlichen Handeln, sein steter Verkehr mit den Werken seiner Kunst, die Ausbildung seines Geschmackes und seine lange Uebung in der Verbindung gegebener Elemente zu einem künstlerischen Ganzen steigern diesen Reichthum, der in dem Gedächtniss aufgespeichert und bewahrt wird und geben zugleich dem verbindenden und schöpferischen Denken seiner Seele die Richtung. Es beginnt sich der Kern einer Konception in der Seele zu bilden, die in jener Richtung sich zu einem reichern Bilde gestaltet. Diese Anfänge des Denkens und Bildens sind aber so schwach, dass sie neben den kräftigern, zugleich in der Seele vorhandenen andern Vorstellungen sich nicht als solche geltend machen und erst dann als bewusste auftreten, wenn ihre Ausbildung bereits einen höhern Grad erreicht hat.

19. Gerade der Umstand, dass die erste Bildung der Konception in das Unbewusste fällt, schützt sie vor dem Einfluss der Regel als solcher, und ihrer einseitigen Wirkung. Indem die Elemente der Konception damit sich selbst überlassen bleiben, treten sie, wie die

Atome bei den chemischen Prozessen, nur in solche Verbindungen zusammen, die ihrer Natur am entsprechendsten sind. Die Konception entsteht gleichsam durch ein organisches Wachsen, wobei die Elemente sich rein durch sich selbst zu ihrer Verbindung bestimmen und gerade dadurch jene innige Einheit ihrer Unterschiede erreichen, welche sie über alles durch Reflexion Erreichte erhebt. Es ist die ganze Natur der Elemente, welche ihre Vereinung bestimmt, und nicht blos einzelne Seiten, wie sie die Regel nur fassen kann. In dieser Weise bilden sich die Anfänge der Melodien, das Skelett der Dichtung und des Gemäldes, was sich dann mit Fleisch und Blut umzieht.

20. Die Konceptionen liefern den Stoff, welcher durch bewusste Komposition dann weiter verbreitet wird. Er bildet die Unterlage des Kunstwerkes; indem er aber noch vielfach mit den Mängeln des Realen behaftet ist, tritt die idealisirende Thätigkeit reinigend und verstärkend hinzu. Diese Thätigkeit gehört mehr der Reflexion an. Insbesondere gilt dies für die Beseitigung des Störenden; in der Steigerung des Bedeutenden können Konceptionen unterstützend eintreten.

21. Diese reflektirende Thätigkeit des Künstlers wird weniger durch wissenschaftliche, für sich in ihrer Allgemeinheit gewusste Regeln geleitet, als durch den Takt, durch das instinktive Erkennen und durch den Geschmack des Künstlers. Er handelt dabei wohl nach Regeln, sie sind das Leitende und Bestimmende; aber sie sind ihm nicht als solche, nicht in ihrer wissenschaftlichen Schärfe und Absonderung von dem Einzelnen bekannt; diese Regeln liegen vielmehr verhüllt in seiner Kenntniss des Besondern und Einzelnen. Deshalb können die grossen Künstler diese Regeln vortrefflich befolgen, aber kaum jemals richtig aussprechen. Selbst Göthe's ästhetische Ansichten sind von geringem wissenschaftlichen Werthe. Herbart sagt: »Die Reflexionen grosser Künstler sind durchgehends weit mangel»hafter und einseitiger, als ihre Werke.« Es ist hier wie mit der Muttersprache. Bei dieser werden die Regeln beobachtet, ohne dass man sie kennt und genauer beobachtet, als von dem, der die Sprache nach der Grammatik gelernt hat. Diese mit dem Einzelnen verschmolzene und deshalb unklare Kenntniss der Regel ist das, was man Takt nennt; der Geschmack tritt dann als Gefühl noch ergänzend hinzu, wo der Takt für die Gestalt des Einzelnen nicht ausreicht.

22. Der äussere Theil der Erzeugung des Kunstwerkes sondert sich in die Skizze und in die Ausführung. Die Skizze ist nicht der Anfang der Ausführung, sondern eine Herstellung des Werkes in einem leichtern, schneller zu gestaltenden Material, wobei der

Künstler sich auf die wesentlichen Bestandtheile beschränkt. Die Studie ist ein vollständig ausgeführtes, aber nur elementares Kunstschöne, was später einem Kunstwerk eingefügt werden kann. Je mehr eine Kunst für die Ausführung ihrer Werke der Hülfe dritter Personen bedarf, je mehr die handwerksmässige und mechanische Thätigkeit dabei eintreten muss, desto wichtiger wird die Skizze und desto sorgsamer muss sie gearbeitet werden.

23. Die Skizze geschieht, um an ihr zunächst zu prüfen, ob das Bild der Phantasie in seiner sinnlichen Darstellung sich bewährt, ob der Stoff zur künstlerischen Gestaltung in dem Material der bestimmten Kunst sich eignet. Diese Frage kann selbst der erfahrene Künstler ohne solche Probe nicht sicher beantworten. Sie dient ausserdem, um an dieser ersten sinnlichen Darstellung leichter zu erkennen, wo der Stoff noch der Nachhülfe durch Komposition oder Idealisirung bedarf. Die Mängel treten mit der Versinnlichung deutlicher hervor. Die Skizzirung geschieht ferner, um den Grundgedanken zu befestigen und dafür zu sorgen, dass sein Ebenmaass bei der spätern Ausführung nicht durch eine einseitige Verbreitung des Stoffes oder durch ein Ueberwuchern der Episoden, des Formschönen oder des Sinnlich-Angenehmen gestört werde.

24. Die Skizze ist endlich das Zeichen, dass der Künstler mit seinem Werke in allen wichtigern Theilen bei sich fertig und im Klaren ist. Beginnt die Ausarbeitung des Werkes, ehe die Skizze vollendet ist, so geschieht es leicht, dass die, in das Einzelne gehende Ausführung das Ebenmaass und die Einheit des Ganzen verliert und zu einer andern Entwicklung führt, als worauf es im Anfange angelegt war. Man kann daher bei Dramen und Romanen leicht bemerken, ob ihre Ausführung begonnen hat, ehe die Skizze des Ganzen fertig war. Gewöhnlich steht dann das Ende und die Lösung in keiner vollen Uebereinstimmung mit dem Anfang und der Grundlage. Selbst bei Göthe tritt dies in seinen beiden grossen Romanen und im Faust I. Theil hervor, bei denen nach seinen eignen Erklärungen die Ausführung in dieser Art zu früh begonnen hat.

25. In der Baukunst verwandelt sich die Skizze wegen des Mechanischen der Ausführung in einen vollständigen, bis in das Einzelne gehenden Aufriss und Grundriss. In der Plastik wird aus demselben Grunde die Skizze als Modell in Thon sorgsam ausgeführt. In der Malerei nimmt die Skizze an Bedeutung ab. Kleinere Sachen werden von geübten Künstlern unmittelbar ausgeführt; bei grossen Werken haben aber auch die Meister zuvor ihre Kartons gefertigt. Viele solcher Vorarbeiten sind noch vorhanden, denen die Ausführung

nicht nachgefolgt ist. In der Musik beschränkt sich die Skizze auf eine Stimme, auf die Melodie und die Theile der Harmonie und Modulation, welche von den hergebrachten Regeln des Generalbasses abweichen. In der Dichtkunst tritt die Skizze nur für die grössern Werke mit Handlungsbildern ein; sie regelt da den Gang der Begebenheit, das Auftreten der einzelnen Personen, die Eintheilung der Scenen und der Lösung. Sowohl von Schiller wie von Göthe sind solche Skizzen vorhanden, zu deren Ausführung die Dichter nicht gekommen sind.

26. Die Ausführung enthält die vollständige Darstellung des innern Bildes in dem Material der betreffenden Kunst nach Anhalt der Skizze. Je mehr dies Material dem Realen angehört und seine Behandlung der mechanischen und handwerksmässigen Kräfte bedarf, desto weniger hat die Kunst an dieser Ausführung Theil. Deshalb kann ein kunstvolles Bauwerk, wie der Kölner Dom, selbst 500 Jahre nach dem Tode des Künstlers, der den Plan schuf, noch in gleicher Vollkommenheit, wie von diesem selbst, ausgeführt werden. Auch in der Plastik ist die Ausführung in Marmor, der Guss in Erz nach Vollendung des Modells eine Thätigkeit, wo der Künstler nicht unbedingt nöthig ist. Doch ist das Material hier schon so weit idealisirt, dass die letzte vollendende Hand oder Leitung des Künstlers für die Schönheit des Werkes nicht wohl entbehrt werden kann.

27. In der Malerei fällt bereits die Ausführung dem Künstler selbst zum grössten Theile zu. Nur kunstgeübte Schüler können im Nebensächlichen ihn vertreten; die Kenner wissen aber auch dann die Hand des Meisters und des Schülers in dem Gemälde zu unterscheiden. In der Plastik und Malerei werden lebende Modelle von Thieren und Menschen nicht blos bei der Skizze, sondern auch bei der Ausführung benutzt. Der Bau des menschlichen Körpers ist so kunstvoll und dabei bis in das Einzelne so seelenvoll, die Veränderung der Formen erstreckt sich bei jedem Wechsel der Stellung über alle Glieder bis zu den feinsten Muskeln und Nerven, dass hier der Künstler der unmittelbaren Unterstützung der Natur nicht wohl entbehren kann. Diese Benutzung lebender Modelle kann indess übertrieben werden. Viele Bilder beweisen, dass grosse Künstler au ohnedem das Schwierigste zu leisten vermögen; die Farnesische Stie gruppe, das jüngste Gericht von Michel Angelo, die Transfigurati von Raphael konnten nicht nach lebenden Modellen unmittelbar a geführt werden.

28. In der Dichtung ist bei der Geistigkeit ihres Materia dessen Handhabung die leichteste und die Ausführung geschieht de

halb immer durch den Dichter selbst. Dasselbe gilt für die Musik, wenn man die Ausführung auf die volle Ausarbeitung der Partitur beschränkt. Nur selten und ungern haben sorgfältige Komponisten die Ausarbeitung der Nebenstimmen oder der Harmonie ihren Schülern überlassen.

29. Da indess in der Musik der sinnlich wahrnehmbare Ton das eigentliche Material derselben ist und die Noten nur die gedächtnissmässigen Zeichen dafür sind, so kann allerdings der Komponist die wirkliche Ausführung seiner mehrstimmigen Werke nicht selbst übernehmen. Es wird eine Hülfe dritter Personen nöthig, die aber selbst künstlerischer Natur ist und von ihm geleitet werden kann. In der Dichtkunst sind dagegen nicht der Laut der Worte, sondern die Sprachvorstellungen das Material, welches dem Leser auch durch blosse Schriftzeichen geboten werden kann. Deshalb gehört weder das Vorlesen noch die Aufführung von Dramen zur Ausführung des dichterischen Werkes, sondern bildet die plastische und musikalische Zuthat des aus diesen Künsten entnommenen und mit der Dichtung verbundenen Schönen.

30. Bei den mannichfachen und mit einander kollidirenden Regeln des Schönen, ist es für den Künstler schwer, sein Kunstwerk für fertig und abgeschlossen zu erklären. Er kennt dessen Mängel und es drängt ihn, an deren Verbesserung fortgesetzt zu arbeiten. Auf der andern Seite fordert die Einheit und Harmonie des Werkes, dass die Bedingungen seiner Erzeugung in dem Künstler sich während der Ausführung nicht erheblich ändern; dass die Phantasiethätigkeit, die Fertigkeit, die Stimmung und die Lust an der Arbeit während der Erzeugung und Herstellung des Werkes sich möglichst gleich erhalten.

31. Es ist deshalb ein Ende, ein Abschluss nothwendig und nichts ist gefährlicher für ein Kunstwerk, als wenn der Künstler erst nach Jahren es zu beendigen oder zu verbessern beginnt. Das »Nonum prematur in annum« des Horaz ist für Anfänger wahr, aber für wirkliche Dichter falsch. Göthe's »Götz von Berlichingen« in der zweiten Bearbeitung giebt einen Belag hierzu. Ebenso der zweite Theil des »Faust.« — Grosse Künstler trennen sich in der Regel leicht von ihren beendeten Werken. Die Fülle ihrer Phantasie, die Menge neuer Konceptionen treibt sie zu neuen Arbeiten; ihre Richtung geht auf das Schaffen, nicht auf das Geniessen des Geschaffenen. Insofern kann man sagen, dass der Künstler von allen Menschen am wenigsten seine Werke geniesst.

## B. Der Styl in der Kunst.

1. Indem jedes Kunstwerk das Erzeugniss eines bestimmten Künstlers ist, erhält dasselbe einen Zusatz, welcher nicht mehr aus den Gesetzen des Schönen überhaupt und seinen Arten, noch aus der Besonderung desselben, wie sie hier dargelegt worden, abgeleitet werden kann, sondern welcher seinen Ursprung in der Persönlichkeit des Künstlers hat. Hierauf beruhen die Begriffe des Styls und der Manier. Nur die Manier gilt als ein Fehler; der Styl dagegen wird bald als eine erlaubte, bald eine nothwendige Bestimmung im Schönen behauptet. Sein Begriff gehört zu den schwankendsten in der Kunst.

2. Die Beobachtung der Kunstwerke lässt erkennen, dass die Unterlage und Möglichkeit des Styls auf der besondern Beschaffenheit des Realen in der Welt beruht. So wie schon die unterschiedenen Eigenschaften eines seelenvollen Realen es möglich machen, dass ein und dasselbe Reale durch die Bilder verschiedener Künste dargestellt werden kann, so besteht auch innerhalb der bildlichen Elemente der einen Kunst für dasselbe Reale noch ein Spielraum, vermöge dessen der Künstler die Wahl und die Mittel erhält, dasselbe Reale in seiner Kunst auf verschiedene Weise und doch immer gleich bildlich und den Gesetzen des Schönen entsprechend darzustellen.

3. Diese Möglichkeit beruht mithin darauf, dass in der realen Welt dasselbe Seelische an verschiedene Elemente geknüpft ist, von denen jedes durch die Regelmässigkeit und Allgemeinheit seiner Verknüpfung zum Bild desselben benutzt werden kann, und dass selbst innerhalb des einzelnen Elementes eine gewisse Breite besteht, wodurch ein Mehr oder Weniger, ein So oder So gleich gut zum Ausdruck des Seelischen dienen kann, so lange nur dieser Spielraum nicht überschritten wird.

4. So hat der Maler die Farben, die Gestalt und die Schattirung; jedes ist für sich geeignet, das Seelische darzustellen; und ebenso kann bei ihrer Verbindung bald das eine, bald das andere dieser Elemente vorzugsweise zur Versinnlichung des Seelischen angewendet werden. So benutzt die Florentinische Schule mehr die Zeichnung, die Ve tianische mehr die Farben, Correggio mehr die Schattirung und d Beleuchtung zum Ausdruck des Seelischen. Ebenso kann in der Plast das Seelische mehr durch die Stellung und Haltung der Gestalt, ode mehr durch die Mienen und Geberden des Antlitzes dargestellt werde Das Erhabene kann mehr in das Kolossale, oder mehr in das Geme

sene der Züge und der Haltung verlegt werden; jenes geschah bei den Aegyptern, dieses bei den Griechen.

5. So kann das Göttlich-Erhabene, als das Seelische eines Tempels mehr durch das Gränz- und Maasslose in der Ausdehnung dargestellt werden, oder mehr durch das Ebenmaass und die Einfalt der Bestandtheile. Das einfach-Schöne eines Bauwerkes kann ebensowohl durch die vollendete Harmonie des griechischen Tempels, als durch die üppige Verzierung der maurischen Bauwerke geboten werden. So kann in der Musik das Seelenvolle mehr in die Melodie und ihre Modulation, oder mehr in die Harmonie und Stimmführung, oder mehr in die Gegensätze und Fülle der Klangfarben gelegt und dadurch dieselbe Stimmung gleich gut zum Ausdruck gebracht werden. Noch grösser ist dieser Spielraum innerhalb der Dichtkunst, weil hier die Zahl der für das Bild zu benutzenden Elemente am grössten ist. Die Darstellung des Seelischen kann hier bald mehr in das innere Denken und Wollen, bald mehr in die Aeusserlichkeit und das Handeln verlegt werden; die Elemente können sich bald innerhalb des Natürlichen halten, bald aus dem Gebiet des Wunderbaren, des Zauberhaften und Phantastischen herbeigeholt werden.

6. Aber jedes dieser Elemente, von denen hier nur einzelne Beispiele genannt sind, hat zugleich auch eine Breite in sich, welche dem Künstler eine neue Wahl und Freiheit gestattet. Polyklet machte die Stellung seiner Statüen freier, indem er das eine Bein von dem Schwerpunkt befreite; Praxiteles machte die Stellung noch freier, indem er die Statüe sich auf einen fremden Gegenstand stützen liess. Endlich ist oben (II. 273) gezeigt worden, dass die Herstellung des einzelnen Schönen durch die Regeln nicht erschöpfend bestimmt werden kann. Die letzte Bestimmtheit oder gegenseitige Beschränkung der Regeln muss von dem Geschmack ausgehen, in welchem die Persönlichkeit des Künstlers sich von neuem geltend macht.

7. Indem somit drei Momente in jedem Schönen bestehen, wo die letzte Bestimmtheit nicht aus dem Gegenstande, sondern aus der Persönlichkeit des Künstlers entnommen werden muss, ist damit sowohl der Begriff des Styles, wie seine Berechtigung dargelegt. Der Styl bezeichnet die künstlerische Behandlung jener Bestandtheile des Kunstwerkes, welche ihre Bestimmung nicht aus dem Begriffe und der sachlichen Regel, sondern nur aus der Persönlichkeit des Künstlers erhalten können. Der Styl ist jedem Kunstwerk nothwendig, weil nur hierdurch diese, ausserhalb der Regel liegenden letzten Elemente desselben eine folgerechte und harmonische Durchführung erhalten können. Statt der Regel hat hier die bestimmte und feste

Persönlichkeit des Künstlers einzutreten und die Einheit in diesen an sich zufälligen Bestimmungen zu vermitteln. Es ist daher ein begründeter Tadel, wenn ein Kunstwerk ohne Styl ist; es ist damit ausgesprochen, dass jene ausserhalb der Regel liegende letzte Bestimmtheit des Werkes dem Zufall überlassen worden und ohne Uebereinstimmung in sich geblieben ist.

8. Der Styl ruht sonach immer auf der Persönlichkeit des Künstlers. Je bedeutender und ausgebildeter diese ist, desto mehr wird auch dieses persönliche Element hervortreten und in allen seinen Werken in der gleichen Bestimmtheit wiederkehren; während der Schüler und der mittelmässige Künstler in diesem Elemente schwankt und der Folgerichtigkeit entbehrt. Deshalb tritt der Styl nur bei den bedeutenden Künstlern deutlich hervor; sie allein haben, wie man sagt, einen Styl und deshalb auch eine Schule, deren Wesen in der Innehaltung und Fortsetzung dieses Styles durch die Schüler besteht.

9. Die Persönlichkeit des Künstlers, auf welche hier der Begriff des Styles gegründet worden, ist indess das Ergebniss verschiedener Kräfte. In dem einzelnen Künstler zeigen sich ebenso die Einflüsse seiner Zeit und seines Landes, wie die seiner Anlagen und seiner Thätigkeit. Indem jener erstere Einfluss ein gemeinsamer ist, der sich bei allen Künstlern einer bestimmten Epoche geltend macht, lässt sich auch in dem Styl derselben ein gemeinsames Element von einem rein individuellen trennen. Das erstere ist mehr der Ausfluss der Zeit und des Volkes überhaupt, wie die That des einzelnen Künstlers. Insofern kann auch von dem Style besonderer Nationen und Zeitepochen gesprochen werden, der in allen Werken der einzelnen ihnen angehörenden Künstler erkennbar ist. Der Begriff des Styles, wie er hier gegeben worden ist, wird dadurch nicht erschüttert. Immer handelt es sich auch bei diesem Styl besonderer Kunstepochen oder Völker um jene, ausserhalb der Regel fallenden letzten Bestimmtheiten der Kunstwerke, welche nur von der Persönlichkeit ihre Gestaltung erhalten. Diese Persönlichkeit ist hier die eines ganzen Volkes oder einer ganzen Zeit, welche sich aber immer nur durch den einzelnen Künstler verkörpern und bethätigen kann.

10. Obgleich somit die Quelle jedes Styles in der Individualität der Völker und Künstler zu suchen ist, so herrscht doch in den Styl nicht das Chaos; vielmehr lassen sich die verschiedenen Style d Völker und Künstler nach den Besonderungen des Schönen, wie s früher (II. 1, 80) entwickelt worden sind, näher bezeichnen, übersichtl ordnen und der Einfluss des einen Styles auf den andern aufzeigen. I Eigenthümlichkeit der wichtigern Stylarten entwickelt sich entwed

dadurch, dass die Formen und Elemente der einen Art des Schönen auf die einer andern übertragen und zur Darstellung ihres Inhaltes benutzt werden, oder dass die Eigenthümlichkeiten und Schranken, welche die eine Kunst durch ihr Material den Künstler innehalten lässt, auch innerhalb einer andern Kunst mehr oder weniger beibehalten werden, obgleich deren Material dazu nicht nöthigt.

11. In dieser Weise erhält z. B. bei Michel Angelo auch das einfach-Schöne einen erhabenen Ausdruck, während umgekehrt bei Raphael die Formen des Erhabenen in ihrer Strenge nachlassen und durch einfach schöne Elemente gemildert werden. In diesem Sinne hatten die Alten in der Malerei einen plastischen Styl; die Figuren in ihren Gemälden blieben vereinzelt; die Gruppirung und lebendige Verbindung, die Benutzung des Mittelgrundes fehlte, wie die »Altobrandinische Hochzeit« in auffallender Weise zeigt. So hatte die Plastik der Aegypter einen architektonischen Styl in der starren Haltung der Figuren und in dem engen Anschluss der Arme und Beine an den Leib. So drängt sich bei Paul Veronese das Komische selbst in seine Gemälde mit feierlichem und erhabenem Inhalt; Hunde und Zwerge bilden ihr Beiwerk. So verbindet sich ähnlich bei Shakespeare das Erhabene mit dem Witzigen und Humoristischen. So dringt bei den deutschen Malern des 17. Jahrhunderts der naturalistische Ausdruck in die ideale, von den Italienern überkommene Behandlung ein. So wird in allen nachklassischen Perioden, wie bei den Römern, und im 17. Jahrhundert selbst das Erhabene in formschönen Elementen dargestellt. So ist der Styl Göthe's plastisch, d. h. er stellt die Gefühle durch die sinnliche Gestaltung der Personen und ihres Benehmens und Handelns dar, während der Styl Schiller's vielleicht musikalisch genannt werden kann, indem er bald in sentimentaler, bald in pathetischer Weise bei den unbestimmten, allgemeinen Elementen der Gefühle verharrt und den Ausdruck durch die musikalischen Mittel der Sprache zu verstärken liebt.

12. Diese Stylarten beruhen im letzten Grunde auf den verschiedenen Charakteren und Anlagen der Künstler und der von ihnen vertretenen Völker. Ernste, dem Erhabenen und Ewigen zugewandte Naturen werden die Lust nicht verleugnen, aber deren Formen werden einen Anstrich von jener Grundstimmung erhalten und umgekehrt. Ist bei einem Volke eine Kunst vorzugsweise entwickelt und vorgeschritten, wie z. B. die Plastik bei den Griechen, so werden die zurückgebliebene Künste, wie die Malerei, bei demselben unwillkürlich den Ausdrucksweisen jener folgen und das Seelische auch mit ihrem Material in diesen Weisen darzustellen suchen.

13. Diese Stylarten können noch nicht als ein Mangel der Kunstwerke behandelt werden, weil auch in der realen Welt die Gefühle eine gewisse Biegsamkeit besitzen und somit der Inhalt selbst sich der ihm gegebenen Form in gewissem Maasse fügen kann. Dadurch bleibt auch bei diesen Stylarten das Grundgesetz noch unverletzt, wonach die Form nur der Ausdruck des Inhaltes sein darf; es ist auch in diesen Stylarten noch kein Zwiespalt zwischen beiden eingetreten.

14. So giebt es eine erhabene und feierliche Stimmung, die sich zur Freude neigt und es giebt eine Freude, die dem Feierlichen sich nähert. Deshalb sind die erhabenen Madonnen Raphael's trotz ihrer einfach schönen Elemente und die heitern Lunetten-Figuren Michel Angelo's in der Sixtinischen Kapelle trotz ihrer erhabenen Elemente noch tadellose Kunstwerke. Deshalb sind die Dichtungen Schiller's eben so schön wie die Göthe's, obgleich der Styl jenes sich zu dem Musikalischen neigt, während bei Göthe das Plastische vorherrscht. Indem das Seelische selbst sich nach diesen verschiedenen Formen fügt und biegt, bleibt die Harmonie zwischen Form und Inhalt im Kunstwerk unverletzt. So bleiben der Inhalt und die Charaktere bei Aeschylos in Folge seines Styles streng erhaben, während bei Euripides in Folge seines dem Schönen und Sentimentalen zugewendeten Styles, derselbe Stoff, dieselbe Mythe die Erhabenheit ablegt und ihren einfach schönen Inhalt dafür hervorkehrt. Durch diesen veränderten Styl des Euripides haben auch die Charaktere oder der Inhalt nachgegeben und sich dem Sentimentalen genähert. Damit ist die Uebereinstimmung zwischen Inhalt und Form erhalten, und die Schönheit der Dichtung ungemindert geblieben.

15. Diese Biegsamkeit des Inhaltes hat jedoch ihre Gränze. Wenn diese überschritten wird und der Inhalt der Form nicht mehr folgen kann, so geht der Styl in die Manier über. Diese Gränze ist keine scharfe und deshalb ist auch der Styl grosser Künstler nicht immer frei von Manier. Eine andere Art der Manier entsteht, wenn die Schüler und Nachfolger grosser Meister an deren Styl starr festhalten, während die Grösse des Inhaltes und der Komposition ihres Meisters ihnen verloren geht. Deshalb entwickelt sich in jeder Kunst nach klassischen Perioden eine Herrschaft des Formschönen bis zur Gezierten und Affektirten hinab, sofern nicht von Zeit zu Zeit wieder grosse Meister auftreten und an Stelle des veralteten Styles und der ausgeleerten Form neue, inhaltsvolle Ausdrucksweisen in die Kunst einführen. Nicht jedes Missverhältniss zwischen Form und Inhalt ist schon Manier; sondern zur Manier gehört, dass der Fehler auf de

Persönlichkeit des Künstlers beruht. So wie der Styl die Ergänzung des Gegenständlichen durch die Persönlichkeit im guten und berechtigten Sinne ist, so ist die Manier dieselbe Ergänzung in ihrer Ausartung, wodurch die Harmonie zwischen Inhalt und Form oder der Inhalt überhaupt verloren geht.

16. Die bisherigen Systeme bieten einen von der hier gegebenen Darstellung abweichenden und dabei schwankenden Begriff des Styles. Nach v. Rumohr ist der Styl »ein zur Gewohnheit gediehenes sich »Fügen in die innern Forderungen des Stoffes, in welchen der Künstler »seine Gestalten bildet.« Hegel (X. A. 379) billigt diese Definition und dehnt sie auf die Darstellungsweise aus, »welche den Forderungen »bestimmter Kunstgattungen und den aus dem Begriff der Sache her»fliessenden Gesetzen durchgängig entspricht.« — Beide Definitionen sind vag und treffen nicht den Begriff des Styles, der aus der Person des Künstlers und nicht aus der Sache abfliesst. Beide betonen nur, dass die Form dem Inhalt und dem Material entsprechen solle, was aber schon eine allgemeine Bedingung jedes Schönen ist und den besondern Begriff des Styles gar nicht berührt.

17. Vischer erkennt an, dass der Styl mit der Person zusammenhängt; dennoch fehlt dies Moment in seiner Definition. Styl ist nach ihm (III. 122) »der habituelle Ausdruck der objektiven Ge»walt des Genius, oder das Ideale, wie es in der technischen Gewöh»nung erscheint;« eine Definition, welche in der beliebten Weise dieser Schule das Mannichfachste durcheinander mengt, um sich in der Totalität der Idee zu erhalten. Vischer scheute sich, wie Hegel, die Persönlichkeit als das Entscheidende in die Definition des Styles ausdrücklich aufzunehmen, weil beide sich nicht erklären konnten, wie das persönliche Element in einem Kunstwerke berechtigt sein könne. Deshalb beginnt diese Persönlichkeit bei ihnen erst mit der Manier, als dem Fehlerhaften, und deshalb gehört das, was Vischer dem Style zuweiset, vielmehr in die Lehre von der Bildlichkeit des Schönen überhaupt.

18. Dass das Schöne seinen Inhalt, die Gefühle in den wahrhaften, im seelenvollen Realen gegebenen, sinnlichen Elementen bieten müsse, ist das allgemeine Gesetz jedes Schönen und gehört nicht zu dem Styl. Dasselbe gilt von der Rücksicht, die in dieser Hinsicht auf das besondere Material jeder Kunst genommen werden muss. Alles dies sind allgemeine, sachliche Bestimmungen; ihren Gegensatz bilden die letzten Bestimmtheiten des Schönen, welche sich nur aus der Persönlichkeit des Künstlers ableiten. Es ist im hohen Grade wichtig für die Wissenschaft, diese sehr verschiedenen Dinge nicht zu

vermischen und das Wort Styl nicht für beide durch einander anzuwenden, sondern für das persönliche Moment allein aufzusparen.

## C. Die Vorbedingungen der Erzeugung.

1. Die Vorbedingungen zur Erzeugung des Schönen sind theils solche, welche die Person des Künstlers betreffen, theils solche, welche der Welt ausser ihm angehören. Jene kann man in die natürlichen Anlagen und in die erworbenen Eigenschaften und Fertigkeiten eintheilen. Die natürlichen Anlagen sind das Geschenk der Natur; sie umfassen die Bedingungen, welche durch keine Anstrengung, keine Uebung gewonnen und durch kein Lernen ersetzt werden können. In der Regel ist die natürliche Anlage auf eine Kunst beschränkt; wenigstens lassen sich drei Arten der Künste hierbei unterscheiden; die Anlage zu den bildenden Künsten, die Anlage zur Musik und die Anlage zur Dichtkunst. Die gleichzeitige Anlage zu mehreren dieser Kunstarten wird nur höchst selten bei einem Menschen angetroffen. Das gänzlich verschiedene Material dieser drei Arten der Künste erfordert sowohl verschiedene Sinne, wie verschiedene Fertigkeiten, und deshalb mögen sie in gleich hervorragender Stärke bei den einzelnen Menschen nicht gefunden werden.

2. Die natürliche Anlage umfasst ihrem Inhalte nach 1) eine Schärfe und Feinheit desjenigen Sinnes, aus dessen Bestimmungen das Bild der betreffenden Kunst sich zusammensetzt; 2) ein hervortretendes natürliches Geschick zur Darstellung des Seelenvollen in dem Materiale der betreffenden Kunst; 3) ein starkes und treues Gedächtniss für die Bilder und das seelenvolle Reale dieser Kunst und 4) ein überwiegend schöpferisches Denken (Phantasie) aus dem eine Fülle von Konceptionen sich mit Leichtigkeit entwickelt. In der Regel sind diese vier Momente der Anlage immer beisammen und der Künstler kann keines derselben entbehren. Lessing's Meinung, dass Raphael auch ohne Hände der grösste Maler gewesen sein würde, ist mehr geistreich als wahr. Auge und Hand, Sehen und Schaffen, Konception und Ausführung unterstützen sich gegenseitig so sehr, dass sie nur in ihrer Verbindung zur vollen Entwicklung kommen.

3. Die Anlage kann ihre Grade haben; daraus bildet sich der Unterschied des Talentes und des Genie's. Die Systeme suchen den Unterschied beider nicht in dem Grade, sondern in ihrem Inhalte. Das Talent soll mehr nachahmend, das Genie mehr schöpferisch sein;

das Genie soll die neuen Bahnen in der Entwicklung der Kunst brechen, auf denen dann das Talent weiter wandelt. Beide würden sich danach hauptsächlich durch das schöpferische Denken und durch die Grösse und Fülle der Konception unterscheiden, während die übrigen oben dargelegten Momente der Anlage bei ihnen die gleichen sein könnten. Indess so beliebt diese Definitionen in den Systemen sind, so haben sie doch wenig Werth, weil in der Wirklichkeit Talent und Genie nicht scharf abgegränzt sind, und der Streit, ob ein Anfänger Talent oder Genie habe, auf einen leeren Schulstreit hinausläuft.

4. Die Besonderung der Anlagen nach den einzelnen Künsten ist nach dem Obigen leicht zu ermessen. Das dichterische Bild ist zwar nicht sinnlich, und daher scheint der Dichter der Schärfe des Sinnes als des ersten Bestandtheiles der Anlage entbehren zu können. Allein schon oben (II. 255) ist bemerkt worden, dass der Dichter der Wahrnehmung ebenso bedarf, wie die andern Künstler; sie ist bei ihm nur eine vorausgehende. Indem der Dichter seine bildlichen Vorstellungen Allem entnimmt, müssen auch alle seine Sinne entwickelt sein, er muss einen offnen Sinn für alles ausser ihm und einen feinen innern Sinn für alles in ihm haben. Das zweite Moment, das Geschick der Verbildlichung, bezeichnet Göthe mit Fabuliren. Er rühmt selbst von sich, dass bei ihm Alles unwillkürlich zu dichterischen Bildern sich gestaltet habe. Selbst in seinen wissenschaftlichen Arbeiten kann Göthe diese dichterische Anlage nicht unterdrücken, und ist dadurch an der reinen begrifflichen Auffassung der Dinge gehindert.

5. Die natürlichen Anlagen bedürfen der verständigen Ausbildung; diese, als die zweite Vorbedingung ist für den Künstler so nothwendig, wie die natürliche Anlage. Sie sondert sich in die Bildung seines Wissens, seines Geschmackes und seiner technischen Fertigkeit. Daneben bedarf der Künstler auch der allgemeinen Bildung, wie sie die höhern Stände seiner Zeit besitzen. Was die erste, die besondere künstlerische Bildung anlangt, so liegt die Voraussetzung nahe, dass der Künstler vor Allem die Wissenschaft des Schönen und seiner Kunst sich anzueignen habe; wie man auch in andern Fächern, in Theologie, Medizin, Jurisprudenz, mit dem Studium des Allgemeinen auf der Universität beginnt, ehe man zur Praxis sich wendet.

6. Allein innerhalb der Kunst hat dieser Weg sein Bedenken. Die Erfahrung lehrt, dass die künstlerische Thätigkeit sich schwer mit dem ernsten Studium der Wissenschaften verträgt. Jene ist auf

Erzeugung des Einzelnen, des Gestalteten und Bildlichen gerichtet; dagegen widersteht das Allgemeine und Begriffliche in seiner Absonderung der Natur des Künstlers; er kennt es nur in seiner Umkleidung mit dem Besondern als Einzelnes, wo das Allgemeine gleichsam Fleisch und Blut erhalten und lebendig geworden ist. Dem wissenschaftlichen Denker gilt dagegen das Allgemeine als die Hauptsache; er will es abgesondert, für sich besitzen und es wird deshalb aus dem Einzelnen ausgetrennt und damit das Lebendige gleichsam getödtet, der organische Zusammenhang zerrissen, die Anschaulichkeit aufgehoben.

7. So stehen beide Richtungen im schärfsten Gegensatz; die Fähigkeit, ein Allgemeines rein für sich zu fassen und alle andrängende Besonderung und Vereinzelung davon abzuhalten, ist das gerade Gegentheil der künstlerischen Thätigkeit, welche das Allgemeine nur in seiner Einzelheit und sinnlichen Bestimmtheit kennt. Es ist daher natürlich, dass beide Richtungen sich in derselben Person nicht vertragen; selbst wenn die Anlagen zu beiden in dem Künstler vorhanden sein sollten, können doch nicht beide gleich geübt und entwickelt werden, ohne dass eine die andere beschädigt.

8. Daraus erklärt sich die natürliche Abneigung des Künstlers, in tiefere wissenschaftliche Studien für seine Kunst sich einzulassen; er fühlt instinktiv, dass seine schöpferische Thätigkeit und seine Konceptionen davon leiden würden. Er trennt wohl hier und da ein Allgemeines aus seinen Bildern; aber es bleibt bei vereinzelten, schwankend gefassten Gedanken, die sich schnell wieder in die bildliche Welt seiner Phantasie versenken. Deshalb enthalten die Briefe und Schriften grosser Künstler wohl einen reichen Schatz einzelner treffender Bemerkungen, aber nie ein Ganzes, nie eine geordnete Uebersicht, eine scharfe Fassung, ein Hinabsteigen zu den letzten Elementen und Grundlagen.

9. Göthe's wissenschaftliche Arbeiten liefern hierzu den besten Belag. Schiller hat noch entschiedener wie Göthe die wissenschaftliche Erforschung des Schönen angestrebt, allein mit wenig mehr Erfolg. Seine ästhetischen Abhandlungen sind voll Geist und feiner Bemerkungen; aber die dichterische Natur Schiller's hemmte ihn an der tiefern Erfassung des Allgemeinen. Befangen in den Auffassunge Kant's, bestrebte er sich, sie weiter zu entwickeln ohne zu bemerke dass seine dichterische Auffassung ihn weit von Kant abführte. De Reiz seiner ästhetischen Schriften liegt mehr in der lebendigen, bil lichen Darstellung, womit er die dürren Kategorien Kant's umkleidet als in der Tiefe ihrer Ergebnisse. An beiden nationalen Dichtern ha sich der obige Satz bewährt, dass wissenschaftliches Studium un

dichterisches Schaffen sich schwer vertragen und praktisch geübt, sich gegenseitig beschädigen.

10. Wenn somit der Künstler wohl thut, sich von dem Studium der strengen Wissenschaft fern zu halten, so frägt es sich, in welcher andern Weise er seine künstlerische Ausbildung gewinnen soll. Offenbar auf dem entgegengesetzten Wege; der Künstler hat nicht mit dem Allgemeinen, sondern mit dem Einzelnen zu beginnen. Das Studium der vorhandenen Kunstwerke, die Beobachtung des einzelnen Schönen in Natur und Geschichte ist der Weg, der ihn richtig führt und seinem Wesen entspricht. Das Allgemeine wird ihm auf diesem Wege ebenfalls bekannt, aber nicht in seiner Trennung von dem Einzelnen; seine Kenntniss desselben bleibt mehr anschaulich. Er befolgt es, wie der Gebildete die Regeln seiner Muttersprache, ohne sie für sich zu kennen.

11. Aus diesem Studium des Einzelnen bildet sich von selbst diese instinktive Beachtung des Allgemeinen, welche mit Takt bezeichnet zu werden pflegt. Der Künstler kann das Allgemeine seiner Kunst nicht für sich in Regeln richtig und scharf aussprechen; allein er empfindet jede, auch die kleinste Verletzung derselben und er wird von diesem Takt bei seiner eigenen Erzeugung des Schönen sicherer geleitet, als durch die Kenntniss der wissenschaftlichen Regeln für sich. Insbesondere bietet dieses Studium des einzelnen Schönen dem Künstler zugleich den Anhalt für jene letzte Bestimmtheit des Kunstwerkes, welche durch Regeln nicht mehr bezeichnet werden kann.

12. Dieser Weg ist zugleich der richtige für die Bildung des Geschmacks, wie früher (II. 275) bereits dargelegt worden ist. Die Ausbildung der Fertigkeit in der eignen Darstellung des Schönen kann dagegen ohne Lehrer nicht geschehen. Je mehr dieser Lehrer selbst Künstler ist, desto besser für den Schüler. Der Lehrer wird dann meist unfähig sein, seine Anweisungen in allgemeinen Sätzen auszusprechen; das Allgemeine, was er ausspricht, ist bald zu eng und bald zu weit; allein es erhält sofort seine Berichtigung an der Aufzeigung des einzelnen Falles. In dieser Weise kann der Lehrer schon bei Bildung des Wissens und des Geschmacks behülflich sein und an den einzelnen Kunstwerken auf die feinern Elemente und Gesetze des Schönen aufmerksam machen.

13. Schulen, in denen zunächst das Einzelne studirt und zugleich selbst an der Darstellung des Schönen praktisch gearbeitet wird, alles unter Leitung eines grossen Meisters, sind daher der beste Weg für die Ausbildung des Künstlers. Dies gilt sowohl für die bildenden Künste, wo solche Schulen in frühern Zeiten viele bestanden

haben, wie für die Musik, wo Liszt in Weimar eine Zeit lang eine solche Schule mit Erfolg eingerichtet hatte. Konservatorien und Akademien sind dagegen schon ein Abweg zu dem Studium des Allgemeinen für sich, der mit den eben geschilderten Gefahren verknüpft ist. Die Dichtkunst hat sich von aller Schule emanzipirt und meint, mit der allgemeinen Bildung auszureichen. Allein auch hier würde der Umgang mit grossen Dichtern und ihre Hülfe und Anleitung von erheblichem Werth für den Schüler sein.

14. Hegel und Andere fordern von dem Künstler auch eine Begeisterung, mit der er an die Erzeugung des Schönen gehen solle. Hegel selbst löset indess diese Begeisterung wieder auf, wenn er sagt (X. A. 371): »sie heisst nichts Anderes, als von der Sache »ganz erfüllt werden, ganz in der Sache gegenwärtig sein und nicht »eher zu ruhen, als bis sie zur Kunstgestalt ausgeprägt, in sich ab»gerundet ist.« Dies ist keine Begeisterung mehr, sondern nur die besonnene, von seinem Zweck erfüllte Thätigkeit, wie sie zur Vollendung jeder grössern Arbeit, auch ausserhalb der Kunst, nöthig ist.

15. In der That macht hierbei der Künstler in der Herstellung seines Werkes keine Ausnahme von der Erfüllung anderer höherer Aufgaben. Er bedarf ebenso der Kenntniss seiner Aufgabe, der Mittel sie zu erfüllen, der Besonnenheit in der Wahl dieser Mittel, der Freude in dem Vollbringen, der Ausdauer trotz aller Hindernisse, wie der Staatsmann, der Feldherr, der Schiffskapitain, der Gelehrte. Der Künstler unterscheidet sich von diesen nur dadurch, dass bei ihm die Konception und damit die schöpferische Phantasie in höherem Maasse eintreten muss, als dort; aber auch jene Männer können der Konceptionen nicht ganz entbehren. Nur das Verhältniss zwischen Konception und Reflexion ist bei beiden ein anderes; in keinem Falle ist aber die sogenannte Begeisterung, wenn sie als ein besonderer, vielleicht künstlich herbeigeführter Zustand aufgefasst wird, ein Mittel, die Konceptionen reichlicher entspringen zu machen; vielmehr sind dieselben mehr das Ergebniss ruhiger, in sich gekehrter Stimmungen.

16. Neben der besondern Bildung für seine Kunst bedarf der Künstler auch der allgemeinen Ausbildung, wie sie zu seiner Zeit besteht. Er muss die allgemeinen Kenntnisse haben, er mus die in der Bildung enthaltene feinere Beobachtung und Empfänglichkeit für die Gefühle besitzen und er darf den grossen Interessen seiner Zeit in Bezug auf Staat, Religion, Gesellschaft nicht fern stehen. Er muss die Gestaltungen des Lebens im Grossen und im Kleinen kennen gelernt, die Freuden und Leiden der Liebe, der Ehe, der Familie, der Freundschaft, des Berufes selbst erfahren, er muss vor

allen Leidenschaften und Affekten erfasst und mächtig geschüttelt worden sein; er muss das Rechte und das Unrechte gethan und die erhabene Ruhe als Folge des sittlichen Handelns ebenso wie die Gewissensbisse als Folge der bösen That selbst empfunden haben.

17. Erst dann hat der Künstler das Seelenvolle der realen Welt erkannt. Bücher reichen dazu nicht aus; Freud und Leid muss von ihm selbst gefühlt, das Leben selbst gesehen, der Kampf von ihm selbst gekämpft worden sein. Erst dann vermag der Künstler das Seelenvolle auch in der Geschichte, ja selbst in dürftigen Erzählungen und Legenden herauszufinden; erst dann haben seine Konceptionen die Fülle und Tiefe, wie sie das Kunstwerk bedarf. In diesem Sinne ist der Ausspruch Göthe's zu verstehen, wonach jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht sein müsse. Der Dichter selbst muss die Gefühle, welche den Inhalt seines Werkes bilden, empfunden, ähnliche Situationen erlebt, ähnliche Kämpfe gekämpft haben; nur dann werden seine dichterischen Bilder das Seelische wieder spiegeln und die Form, der Ausdruck in der treffendsten Weise sich gestalten.

18. Es versteht sich, dass jene Leidenschaften und Affekte, jene heftigen Parteinahmen sich gekühlt haben müssen, ehe die dichterische Thätigkeit beginnen kann; aber die Erinnerung muss noch lebhaft und das Gemüth noch von leisen Wellen des nachtönenden Gefühles bewegt sein, wenn die Dichtung am besten gelingen soll. Aus dieser, dem Künstler nöthigen lebendigen Theilnahme für das Reale folgt, dass es falsch ist, wenn deutsche Künstler ihren Aufenthalt in Rom und Italien über die Studienzeit hinaus verlängern. Sie werden damit ihrem Vaterlande und seinen grossen Interessen entfremdet und bleiben dennoch auch in Italien Fremde. Selbst dem Familienleben treten die meisten deutschen Künstler in Italien nicht näher; sie begnügen sich mit einer Isolirung, einer auf die Kunst als solche beschränkten Lebensweise, deren unvermeidliche Folge ist, dass die Motive ihrer Werke in das Kleine oder Affektirte herabsinken. Das Genre überwuchert alles Andere.

19. Man hat es Göthe vorgeworfen, dass er den grossen politischen Interessen seiner Zeit fern gestanden und sich als kühler Kosmopolit dazu verhalten habe. Allein die hohen Interessen des Staats, der Freiheit, der Gesellschaft waren an sich für Göthe vorhanden; er hat sie im Götz und Egmont sogar zu dem Stoff seiner bedeutendsten Dichtungen genommen; es war nur dieser Inhalt in seiner unmittelbar gegenwärtigen und neuesten Gestalt, welcher Göthe weniger lebhaft bewegte. Dies ist aber kein Tadel, der ihn, als Dichter, trifft. Die Ereignisse und Männer der Gegenwart sind überhaupt kein

Stoff für die ernste Dichtung, wie früher (I. 291) gezeigt worden und Göthe hatte den richtigen Instinkt, dass die Kunst sich nicht mit Tendenzen erfüllen und zur Dienerin der herrschenden Tagesrichtungen erniedrigen dürfe; Richtungen, die meist nach Jahrzehnten in die entgegengesetzten umschlagen.

20. Es liegt diesem Tadel Göthe's eine Ueberschätzung der Interessen des Staats und des öffentlichen Lebens zu Grunde. Nachdem das deutsche Volk seit Jahrhunderten diesen Interessen sich ganz entfremdet hatte und in das private Leben versunken gewesen war, ist es erklärlich, wie mit dem Erwachen des nationalen und öffentlichen Geistes eine Ueberschätzung dieser öffentlichen Interessen eintreten konnte, die sich auch auf das Gebiet der Kunst und der idealen Welt übertrug. Allein die Wissenschaft und Kritik hat festzuhalten, dass diese geschichtlichen Schwankungen nicht die Sache selbst treffen und dass die Interessen der Familie, der Ehe, der geschlechtlichen Liebe, der Freundschaft, des geselligen Umganges, der Wissenschaft u. s. w. die gleiche Berechtigung mit jenen öffentlichen Interessen haben; dass die Menschheit keine dieser Richtungen zu ihrer vollen Entwicklung entbehren kann. Das Kunstwerk steht deshalb gleich hoch, wenn es sonst seine Bedingungen erfüllt, mag der Inhalt dem privaten oder öffentlichen Leben entnommen sein. Es ist durchaus falsch, die Komödien des Aristophanes, wie oft geschieht, schon deshalb höher als die der spätern attischen Zeit zu stellen, weil Aristophanes seine Stoffe dem öffentlichen Leben und dem Staate entnommen hat, während diese ihn aus dem privaten Leben gewählt.

21. Als letzte Vorbedingung für die Erzeugung des Schönen treten die den Künstler umgebenden äussern Verhältnisse auf. Vor Allem wichtig ist hier der lebendige Sinn des Publikums für das Schöne und die Kunst mit der daraus hervorgehenden persönlichen Achtung der Künstler. Die grossen Maler des 16. und 17. Jahrhunderts in Italien, Spanien und Deutschland waren hochgeehrt an den Höfen wie im Volke; Dante, Ariost, Tasso wurden in Italien so gefeiert, wie Shakespeare in England, wie Racine, Voltaire in Frankreich, wie Lessing, Göthe, Schiller in Deutschland. Ueberall, wo diese Ehre, diese freie begeisterte Anerkennung der Hohen und Ni. dern fehlte, haben selbst grosse Künstler Mühe gehabt, sich auf de Höhe zu erhalten und es bleibt zweifelhaft, ob nicht ihre Werke da unter gelitten haben.

22. Im Vergleich mit dieser Ehre und Anerkennung verschwindı die Wichtigkeit der äusserlichen Unterstützungen durch Stipe dien, Geldbelohnungen, Orden und Titel. Reichthum ist nie eine B

dingung für den grossen Künstler gewesen, und selbst die Armuth hat das Genie zu überwinden vermocht; nur die kleinern Talente gehen darüber zu Grunde. Akademien und Konservatorien sind bereits oben gewürdigt; wichtiger sind die Museen, in denen die Werke der bildenden Kunst leicht zugänglich gemacht sind. Auch der Verkehr mit andern Künstlern und mit der Welt und deren hervorragenden Männern und Frauen ist für den Künstler von grosser Bedeutung in Bezug auf seine Auffassung des Realen und die Wahl seiner Motive. Deshalb sind die grossen Städte der beste Ort für Dichter und Künstler. Göthe hat unzweifelhaft durch Weimar gelitten.

23. Eine sehr verbreitete und von den Systemen viel verfochtene Ansicht verlangt als Bedingung für die Entfaltung der Kunst vor Allem die politische Freiheit der Nation. Die Geschichte bestätigt indess, obgleich man sich auf sie beruft, diese Ansicht nicht. Die Gedichte Homer's sind an den Küsten Kleinasiens zu einer Zeit entstanden, wo das patriarchalische Königthum gebrochen war und die Tyrannei Einzelner oder die despotische Herrschaft des Adels die Freiheit niederdrückte. Die besten antiken Werke der Plastik, die sich nächst den Skulpturen am Parthenon und einigen andern erhalten haben, stammen aus der Zeit der römischen Kaiser von August bis Hadrian. Die grossen Bauwerke der Römer, welche einen bedeutenden Fortschritt in dieser Kunst darstellen, sind zu derselben Zeit entstanden.

24. Die grossen Dichtungen und Bauwerke des Mittelalters stammen aus der Zeit, wo ein wilder Kampf zwischen den geistlichen und weltlichen Fürsten, zwischen Lehnsherren und Vasallen, zwischen Adel und Städten den regelmässigen Zustand der Gesellschaft bildete und die ärmeren Klassen unter hartem Druck zu leiden hatten. Dasselbe gilt für die Blüthezeit der Malerei in Italien. Die grossen Dramen der Spanier und Shakespeare's sind zur Zeit der despotischen Herrschaft Philipp's II. entstanden, wo die Freiheiten der Nation, die Rechte der Cortez gebrochen wurden, und zur Zeit der Elisabeth, wo das englische Parlament sich in der servilsten Weise zum Werkzeug der Krone hergab. Lessing, Göthe, Schiller, Sebastian Bach, Händel, Haydn, Mozart haben ihre Werke zu einer Zeit geschaffen, wo zwar das Verlangen nach Freiheit erwacht war, aber in der Wirklichkeit die absolute Fürstengewalt die drückendste und widrigste Gestalt angenommen hatte. Umgekehrt hat die Freiheit der Schweiz, Hollands, Englands und Nordamerika's die Kunst nicht gefördert; kein Land ist ärmer an Künstlern geblieben, als diese Länder, nachdem sie ihre Freiheit errungen hatten.

25. Frägt man die Vertheidiger jener Ansicht, was sie unter Freiheit verstehen, so kommt das Verschiedenste zu Tage. Winkelmann sucht sie nur in der Form der Staatsverfassung. Heinse sagt: Die Freiheit ist überall da vorhanden, wo die Menschen nicht gehindert sind, ihr ganzes Wesen zu entfalten und zu geniessen. Stahr sieht von der Staatsform ab und setzt die Freiheit, welcher die Kunst bedarf, in die Freiheit des Denkens und Forschens. Vischer sucht die Freiheit in der Luft der Oeffentlichkeit. Bei solchen Gegensätzen widerlegen sich diese Ansichten gegenseitig.

26. Näher betrachtet liegt dieser Meinung eine Beschränkung auf die Entwicklung der Kunst im alten Griechenland zu Grunde. Aber auch da ist die Kunst nur zum Theil mit der Freiheit parallel gegangen. Die Blüthe der Baukunst, der Plastik und des Drama's unter Perikles in Athen ist kein genügender Beweis, sondern mehr ein Zusammentreffen der Entwicklung der Kunst mit der Erhebung Griechenlands zu einer grossen politischen Macht in der damaligen kultivirten Welt. Das erwachte Gefühl der Grösse, des Ruhmes, die reichen, aus den Kolonien und Bundesstaaten fliessenden Mittel haben für die Entwicklung der Kunst damals mehr gewirkt, als die Freiheit, welche nur vereinzelt in Athen und einigen andern Städten zur Entfaltung kam und neben welcher die despotischen und aristokratischen Staatsformen Sparta's und anderer Städte bestehen blieben. Trotzdem blüthe in allen diesen Staaten ohne Unterschied die Kunst; aus allen kamen die Meister der Kunst und die Kunst erhielt sich noch lange auf ihrer Höhe, als schon die Freiheit Griechenlands durch Philipp und Alexander von Macedonien vernichtet war.

27. Diese Ergebnisse der Geschichte treffen mit denen zusammen, welche sich aus dem tiefer gefassten Begriff der Freiheit unmittelbar ergeben. Jede Zeit hat einen andern Inhalt für die Freiheit. Die eine Zeit würde diejenige Freiheit als eine Schranke und Unterdrückung von sich ablehnen, welche der andern als die wahre und allein gültige Form des Staats und der Gesellschaft erscheint.

28. Das Mittelalter würde alle jene modernen Formen und Grundrechte, in welchen man jetzt die Freiheit sucht, als eine drückende Fessel empfunden und sicherlich durch Aufstände und Revolutionen gegen ihre Verwirklichung angekämpft haben. Jene Zeit wollte keine Freiheit des Eigenthums, keine Aufhebung der Lehnsverhältnisse, keine Beseitigung des Zunftzwanges, kein allgemeines gleiches Stimmrecht, keine Gleichheit vor dem Gesetze. In allen jenen feudalen Institutionen, welche die Gegenwart als eine Fessel der Freiheit bekämpft, erblickte das Mittelalter die alleinige Form zur Entfaltung

der Kraft des Staates, wie der Städte und des Einzelnen. Es ist auch ein Irrthum, wenn man meint, dass nur die bevorrechteten Stände für diese Institutionen gekämpft hätten; auch der Niedere, der nach der jetzigen Auffassung Unterdrückte war für diese Formen des Staates und der Gesellschaft ebenso eingenommen, wie jene. Wenn man klagte, so war es nur wegen des Missbrauches dieser Formen durch Einzelne, nicht wegen ihrer Zweckwidrigkeit an sich.

29. Dasselbe gilt für die Freiheit des Alterthums; sie hat nichts wie den Namen mit der Freiheit gemein, nach welcher die Gegenwart verlangt. Nicht blos alle wirklichen alten Staaten, sondern auch alle Ideale, welche die alte Philosophie über Staat und Gesellschaft aufgestellt hat, sind das Gegentheil von heutiger Gleichheit und Brüderlichkeit. Die Hälfte der Bevölkerung waren Sklaven, deren rechtliche Nothwendigkeit selbst für Aristoteles unzweifelhaft war. Die politische Macht war selbst in den freiesten alten Staaten nur in den Händen der Bürger einer herrschenden Stadt; schon das Landgebiet derselben, noch mehr aber die eroberten Provinzen und die Kolonien waren von der Theilnahme an der Staatslenkung ausgeschlossen und der Willkür der herrschenden Stadtgemeinde preisgegeben. In dieser bestand ein fortwährender Kampf der politischen Partheien, denen die friedlichern Mittel der Gegenwart ganz unbekannt waren, und die sich nur in Aufständen und Gewalt-Maassregeln bewegten. Die Gesetzgebung war im steten Schwanken; die sozialen Verhältnisse waren noch mangelhafter; die Armen wurden von den Reichen systematisch ausgebeutet.

30. Dennoch ist es unzweifelhaft, dass diese alten Völker sowohl die Freiheit des Mittelalters wie die der modernen Zeit als ein Unglück von sich abgelehnt haben würden, wenn es überhaupt möglich gewesen wäre, dergleichen auf sie zu übertragen, und ebenso würde die vielgerühmte Freiheit der demokratischen Staaten des Alterthums der Gegenwart, wenn sie herstellbar wäre, als eine unerträgliche Ungleichheit erscheinen. Diese kurzen Andeutungen zeigen, dass der Begriff der politischen Freiheit, auf dem jene Ansichten so hohen Werth für die Entfaltung der Kunst legen, kein fester und unbedingter ist. Jede Zeit hat darunter etwas anderes verstanden, einen andern Inhalt hineingelegt und selbst die stärksten Gegensätze in den Staats- und Gesellschaftsformen sind zu verschiedenen Zeiten als die Freiheit festgehalten und mit Blut und Gut vertheidigt worden.

31. Die Freiheit ist daher nur ein Beziehungsbegriff, der sich lediglich nach dem ganzen physischen und geistigen Zustande eines Volkes zu einer bestimmten Zeit mit einem Inhalte erfüllt. Freiheit ist alle-

mal diejenige Gestaltung des Staates und der Gesellschaft, welche diesen Zuständen am besten entspricht, und welche den, in diesem Volke zu dieser Zeit herrschenden Ideen und Richtungen die volle Entfaltung gestattet. In Folge der steten Fortbildung dieser thatsächlichen Zustände kann die wirkliche, vorhandene Staatsform bei einem Volke niemals diese Bedingungen vollständig erfüllen; die Freiheit wird deshalb von dem Volke stets als ein noch Unerreichtes, als ein Ideal aufgefasst, das erst der Verwirklichung bedarf. Während des Strebens danach, während der Arbeit verändern sich aber schon wieder die Grundlagen, auf welchen dies Ideal beruht; das Ideal passt daher nicht mehr, wenn es erreicht ist; es hat sich inmittelst ein neues gebildet, und so erklärt es sich, dass jedes Volk sein Freiheits-Ideal nie erreicht, obgleich es fortwährend die besten Kräfte dafür einsetzt.

32. Aus diesen Verhältnissen ergiebt sich, dass keine Zeit eine frühere in Bezug auf den Grad der Freiheit nach dem Maassstabe der ihrigen bemessen kann und die Freiheit ihr absprechen kann, weil die damaligen Staatsformen denen nicht entsprechen, in denen man gegenwärtig die Freiheit sucht. Damit fällt auch jene Meinung, welche die Entwicklung der Kunst von den modernen Staats- und Gesellschafts-Idealen abhängig machen will, und es erklärt sich daraus, dass die Kunst, nach Ausweis der Geschichte, selbst unter Staatsformen, welche jetzt zu den unfreiesten gerechnet werden, in ihrer Entwicklung hat vorschreiten und zur glänzenden Entfaltung hat gelangen können. Das Weitere über den Zusammenhang der Kunst mit den realen Zuständen der Völker und ihrer Geschichte gehört in die folgende Abtheilung.

---

# XII. Die Geschichte des Schönen.

## A. Die Geschichte überhaupt und ihre Gesetze.

1. Die Beobachtung lehrt, dass das Schöne nicht zu allen Zeiten und bei allen Völkern in gleicher Weise bestanden hat, dass das Kunstwerk nur allmählig erreicht worden ist, und dass der Fortschritt in den einzelnen Künsten oft ein ungleicher gewesen ist. Das Schöne hat deshalb seine Geschichte und dies gilt selbst von dem Natu

schönen, insofern das Reale unter dem Gesichtspunkt der Schönheit sehr verschieden nach den Ländern und Zeiten aufgefasst worden ist.

2. Die Darstellung der Veränderungen, welche die Kunst und das Schöne zeitlich durchlaufen haben, ist die Aufgabe der Geschichte der Kunst. So weit sich diese Geschichte hierbei nur mit der Erzählung und Schilderung des Einzelnen beschäftigt, ist sie noch keine Wissenschaft. Sie wird erst zu einer solchen, wenn sie die Gesetze dieser geschichtlichen Bewegung zu erforschen und darzulegen sucht. Als solche Wissenschaft ist die Kunstgeschichte erst ein Werk der neuern Zeit, was noch nicht die Sicherheit und Vollständigkeit erreicht hat, welche die ältern Wissenschaften besitzen.

3. Die Philosophie des Schönen hat auch auf diese geschichtliche Entwicklung desselben sich auszudehnen; allein die erwähnte Mangelhaftigkeit der Vorarbeiten bereitet ihr hier zur Zeit noch Hindernisse, welche eine sichere und umfassende Darstellung erschweren. Die idealistischen Systeme haben ihrem Prinzip entsprechend, weniger Anstoss daran genommen und die Hegel'sche Philosophie insbesondere hat für die geschichtliche Entwicklung des Schönen ein System aufgestellt, wonach ihr allgemeines Schema der logischen Entwicklung auch eine geschichtliche Verwirklichung erhalten haben soll. Das Schöne beginnt nach dieser Lehre mit dem Objektiven, schreitet zu dem Subjektiven fort und erreicht auch geschichtlich erst in der Verbindung von beiden seine Vollendung.

4. Indem die Prüfung dieser Auffassung vorbehalten bleibt, wird die realistische Philosophie ihrem Prinzip treu bleiben und mit der Beobachtung der geschichtlichen Thatsachen beginnen müssen, ehe sie Gesetze aufzustellen versucht. Es zeigt sich dann, dass die Entwicklung des Schönen nur einen Theil der geschichtlichen Entwicklung überhaupt bildet und von der letztern in vieler Hinsicht bedingt wird. Diese Abhängigkeit liegt auch in dem Begriffe und in der Grundlage des Schönen. Es ruht auf den idealen Gefühlen und seine Darstellung wie sein Genuss setzen mannichfache reale Kenntnisse und Fertigkeiten voraus. Die idealen Gefühle sind nur die feinern Duplikate der realen Gefühle und das Schöne hat seinen Stoff nur in dem seelenvollen Realen, was in der realen Geschichte seine Gestaltung erhält. Das Schöne, als das Werk des Menschen muss daher in engem Zusammenhange mit seinen realen Zuständen stehen und jede Veränderung in diesen muss ihre Wirkung auch in das Gebiet des Schönen verbreiten.

5. Die Geschichte des Schönen ist daher ohne die Geschichte überhaupt nicht zu verstehen und ihre Gesetze sind von denen der letztern bedingt. Es muss deshalb auf die Natur der Geschichte über-

haupt hier in so weit eingegangen werden, als es zum Verständniss der Geschichte des Schönen unumgänglich ist.

6. Die erste Frage hierbei ist die nach dem Umfange und dem Inhalte des geschichtlichen Gebietes überhaupt. Nicht alles Seiende hat eine Geschichte. Es besteht ein grosses Gebiet, wo zwar das Einzelne eine mannichfache Bewegung und Veränderung, ein Entstehen, Wachsen und Vergehen zeigt, wo aber die Einzelnen dabei innerhalb ihrer Arten und Gattungen sich halten, und ihre Bewegungen und Veränderungen nur die stete Wiederholung der in der Gattung überhaupt gesetzten Bewegung und Veränderung darstellen. Es besteht daher in diesem Gebiete nur ein Kreislauf, aber kein Fortschritt über die gegebenen Arten und Gattungen hinaus.

7. Es ist dies das Gebiet der Natur; das Gebiet des Unorganischen, der Pflanzen und der Thiere. Selbst der Mensch gehört hierzu, und nicht blos nach seinem Körper, sondern auch nach seinen seelischen Anlagen. Diese sind heute noch dieselben, die sie vor Jahrtausenden waren. So hat Aristoteles vor 2200 Jahren einen Theil der Gesetze des Wissens aufgefunden und festgestellt, welche heute noch die gleiche unveränderte Giltigkeit, wie zu seiner Zeit besitzen.

8. Diesem Gebiete des Natürlichen steht ein anderes gegenüber, was aus der Thätigkeit des Menschen hervorgegangen ist. In diesem besteht kein Kreislauf, sondern die Bewegung geht vorwärts; trotz mancherlei Unterbrechungen, Krümmungen und Umbiegungen kehrt sie doch nie völlig zum Anfang zurück. Dieses Gebiet allein hat eine Geschichte; sein Inhalt kann mit der blossen Darlegung der Arten und Gattungen nicht erschöpft werden, wie es in dem Naturgebiete möglich ist. Die Geschichte enthält die Darstellung dieser vorwärts gehenden Bewegung sowohl nach dem Einzelnen als nach dem Allgemeinen, d. h. mit Einschluss der in diesem Geschehen herrschenden Gesetze.

9. Die moderne Naturwissenschaft hat aus ihren Beobachtungen sowohl am Himmel, wie im Innern der Erde entnommen, dass auch in dem Natürlichen der gegenwärtige Kreislauf nicht immer unverändert bestanden hat; dass früher andere Arten und Gattungen im Organischen und Unorganischen bestanden haben und dass auch in der Natur eine vorschreitende Bewegung besteht, wenn die Zei[illegible] Millionen von Jahren gefasst werden. Allein hier, wo es sich [illegible] geschichtliche Gebiet nur um den Zeitraum von einigen Tausend [illegible] handelt, kann diese Auffassung bei Seite gelassen und das Ge[illegible] Natur als unveränderlich angenommen werden. Die Beweg[illegible] Natürlichen ist für diesen Zeitraum, selbst wo sie besteht, so [illegible]

und unmerklich, dass der Einfluss dieser Bewegung auf die Geschichte des menschlichen Thuns verschwindet. Dieser Einfluss mag in entfernten Vorzeiten grösser gewesen sein, ist aber unbekannt.

10. Nachdem der Begriff der Geschichte festgestellt worden, tritt die Frage nach dem Umfange ihres Gebietes hervor. Die Beobachtung führt hier zu sechs kleineren Gebieten, aus welchen das grosse Gebiet der Geschichte sich zusammensetzt. Das erste ist das Gebiet des menschlichen Wissens. Es umfasst das Wissen des Einzelnen und des Allgemeinen oder der Wissenschaften. Allerdings erlischt das Wissen des einzelnen Menschen mit seinem Tode und die Neugebornen haben für ihr Wissen von vorn zu beginnen. Allein nachdem die Sprache und die Schrift gewonnen worden, waren die Mittel gegeben, den Inhalt des Wissens von dem Leben des Einzelnen unabhängig zu machen und für sich in Schriften und Büchern niederzulegen und zu bewahren. So war jedes spätere Geschlecht im Stande, diesen Inhalt sich anzueignen und durch seine eigne Arbeit vermehrt den Nachkommen zu überliefern. Das Wissen und insbesondere die Wissenschaften zeigen deshalb, je nach der Gunst der Zeiten eine Zunahme oder Abnahme und sie gehören insoweit in den Kreis der Geschichte.

11. Das zweite Gebiet ist das der Güter. Der Mensch ist fortwährend bestrebt, die Natur sich dienstbar zu machen, ihre Stoffe und Kräfte so zu leiten und zu verwenden, dass sie seinen Gefühlen der Lust und des Sittlichen die höchste Befriedigung gewähren. Diese Macht über die Natur ruht zunächst auf dem Wissen, auf der Kenntniss der Stoffe, der Arten und Gattungen in der Natur und auf der Kenntniss ihrer Gesetze. Allein selbst das vollkommenste Wissen reicht für diese Macht über die Natur nicht aus; es muss auch der Besitz der Vorräthe, Werkzeuge, Maschinen und andern Güter hinzukommen, um damit die Stoffe und Kräfte der Natur nach den erkannten Gesetzen für den einzelnen Zweck zu leiten und zu gestalten. Diese Güter werden in der Volkswirthschaft das Kapital genannt; sie sind zwar in ihren einzelnen Bestandtheilen vergänglich; allein sie sind nicht an die Person ihres Besitzers gebunden, erlöschen nicht …hwendig mit seinem Tode, und der Mensch ist im Stande, den …gang zu ersetzen. Es findet deshalb in der Masse und Art dieser …ter eine für den Menschen höchst wichtige Bewegung statt, welche … zu einem Gegenstand der Geschichte macht.

12. Das dritte Gebiet umfasst das Benehmen und Verhalten … Menschen zu einander; es kann als das sittliche Gebiet be…chnet werden. Der Mensch bedarf des Menschen so nothwen-

dig, wie der Natur. Durch Vereinigung der Kräfte Mehrerer kann erreicht werden, was dem Einzelnen unmöglich ist. Als Feinde sind die Menschen einander gefährlicher, als die Natur. Vermöge der, dem Menschen angebornen Liebe wird die Verbindung der Einzelnen auch an sich zu einem Genuss. Es bilden sich die Ehe, die Familie, die Gemeinde, das Volk, der Staat; es bilden sich die Autoritäten des Vaters, des Fürsten, des Volkes. Deren Gebote werden zur Quelle des Sittlichen; sie bestimmen neben der Klugheit die Gestaltung dieser Verhältnisse und Verbindungen. Auch in diesen Gestaltungen zeigt sich ein Fortschritt; die Ehe, die Gemeinde, der Staat sind jetzt andere als bei den Alten; selbst die Tugenden und die Laster haben sich verändert. Auch das sittliche Gebiet hat sonach seine Geschichte.

13. Das *vierte* Gebiet ist das des *Glaubens*. Der Glaube ist an sich ein Wissen; er unterscheidet sich von der Erkenntniss nur durch die Quellen, aus welchen er seinen Inhalt ableitet (I. 22, 76). Je schwächer im Beginn die Mittel der Beobachtung waren, desto ungezügelter warf sich der Mensch dem Glauben in die Arme. Die Phantasie herrschte an Stelle der Fundamentalsätze und bildete jenseit der beschränkten Wahrnehmung und Erkenntniss eine zweite übersinnliche Welt, je nach den Wünschen, der Furcht und den sittlichen Begriffen jener Zeit. So entstanden der weltliche Glaube und die Religionen. Indem sie das boten, was dem innersten Verlangen der Zeit und der Völker entsprach und indem sie von den Autoritäten verkündet wurden, erhielt der Glaube eine Festigkeit in den Völkern, welcher seinem Inhalt die gleiche Realität, wie dem Wahrgenommenen verlieh. Dieser Inhalt des Glaubens zeigt aber einen mannichfachen Wechsel; die christliche Religion ist eine andere, als die heidnischen, und so hat auch das Gebiet des Glaubens seine Geschichte.

14. Das *fünfte* Gebiet umfasst das *Handeln der Autoritäten*, oder die *politische* Geschichte. Das Leben der einzelnen, dem Gesetz unterworfenen Menschen zeigt in der grossen Masse einen ähnlichen Kreislauf, wie er in der Natur besteht. Der Einzelne entwickelt zwar eine Thätigkeit, eine Bewegung; allein sie geschieht in den Formen des gewerblichen und sittlichen Lebens, wie sie für seine Zeit bestehen; all diese Thätigkeit ist daher nur holung der in diesen Gestalten an sich gesetzten Bewegu selten bricht der Einzelne durch diesen Kreislauf hindurch u dann zu einem Begründer des Fortschritts in einem der Ge Geschichte.

15. Allein über dem Einzelnen stehen die Fürsten, die

der Gottheit und die Völker. Sie stehen über dem Gesetz, was dem Einzelnen gegeben ist und sie bestimmen ihr Handeln frei nach den Beweggründen der Lust und der Klugheit. Der Einzelne dient diesen Autoritäten und findet darin seine sittliche Befriedigung. Indem dieses Handeln der Autoritäten ein freies ist, indem ihnen dabei die Kräfte ganzer Völker oder Klassen zu Gebote stehen, zeigt es keinen Kreislauf, sondern eine vorschreitende Bewegung und bildet den Inhalt der *politischen* Geschichte.

16. Das letzte Gebiet mit geschichtlicher Bewegung ist das Gebiet des *Schönen*. Es ist der verfeinerte Auszug der realen Welt in bildlicher Darstellung. Indem das Schöne seinen bedeutendsten Inhalt den vorerwähnten Gebieten der Geschichte entnimmt, hat schon sein Inhalt Theil an der geschichtlichen Bewegung. Aber auch die Herstellung der Form für diesen Inhalt wird von dem Fortschritt jener realen Gebiete bedingt und das gleiche gilt für die Idealisirung und die Bedingungen des Kunstwerkes. Auch die Kunst und ihr Werk, das Schöne, haben deshalb eine Geschichte.

17. Aus diesen *sechs* Gebieten setzt sich das grosse Gebiet der Geschichte zusammen. Es umfasst keines weiter; das Wissen, die Güter, das Sittliche, der Glaube, das Handeln der Autoritäten und die Kunst bilden den alleinigen Inhalt, an dem eine geschichtliche Bewegung statt hat. Die Beobachtung zeigt nun weiter, dass die Bewegung in diesen einzelnen Gebieten in Wechselwirkung mit einander steht; aber ebenso, dass sie nicht gleichmässig in allen erfolgt. Oft steht die Bewegung in einem Gebiete still oder wird rückläufig, während sie in einem andern mit beschleunigter Kraft vorwärts treibt. Grosse Bewegungen in dem politischen Gebiete fallen selten mit solchen in der Kunst zusammen; meist beginnen letztere erst, wenn in jenen ein Abschluss erreicht ist und die Bewegung anhält.

18. Es tritt deshalb die Frage nach den treibenden Kräften und nach den Gesetzen der geschichtlichen Bewegung auf. An sich wird diese Gesetzlichkeit der geschichtlichen Bewegung jetzt nicht mehr bezweifelt; sowohl die Wissenschaft wie die gewöhnliche Meinung hält daran fest. Man behauptet zwar gleichzeitig die Freiheit des menschlichen Willens; allein der darin liegende Widerspruch wird nicht bemerkt. Für das Thun des einzelnen Menschen hält man an der Freiheit fest; für die Thätigkeit der Vielen oder der Völker hält man an der Nothwendigkeit des Handelns fest. Dieser Widerspruch ist früher (121) beseitigt worden. Allerdings besteht keine Nothwendigkeit dem Seienden, allein die Regelmässigkeit der Folgen ist damit nicht

ausgeschlossen. Die Thätigkeit des Einzelnen und der Völker kann frei sein und dennoch unter festen Gesetzen stehen.

19. Mit dieser allgemeinen Gesetzlichkeit der Geschichte ist indess die Frage nicht erschöpft; es bleiben die Mächte aufzuzeigen, von denen die Bewegung ausgeht und es sind die besondern Gesetze darzulegen, nach denen diese Bewegung im Einzelnen erfolgt. Hier beginnen die Schwierigkeiten für die Beobachtung, weil die Zahl und die Verwicklungen der wirkenden Kräfte ausserordentlich gross sind, und weil die Kunde über die frühern Zeiten höchst mangelhaft ist.

20. Indess lassen sich zunächst aus der allgemeinen Natur aller Geschichte gewisse obere, überall giltige Grundsätze ableiten. Alle geschichtliche Bewegung geht, wie vorstehend gezeigt worden, von der Thätigkeit des Menschen aus. Diese Thätigkeit wird aber nur durch die Beweggründe der Lust und der Sittlichkeit bestimmt (I. 129). In den Gefühlen des Menschen liegen also die letzten Ursachen der geschichtlichen Bewegung. Aller Unterschied in dieser Bewegung kann nur daher entstehen, dass 1) die Stärke dieser Gefühle und der geistigen und körperlichen Kräfte in den Menschen verschieden sind, und dass 2) die den Menschen umgebende Natur, aus welcher er die Mittel zur Befriedigung seiner Gefühle zu entnehmen hat, eine verschiedene ist. Alle Bewegung der Geschichte nimmt daher ihren Ausgang 1) von der Besonderheit der Menschen nach ihren Kräften und Gefühlen und 2) von der Besonderheit des Landes, in welchem sie wohnen.

21. Die Gleichheit dieser Anlagen und Gefühlszustände in den wesentlichsten Bestimmungen und die Gleichheit der umgebenden Natur bildet die Grundlage für die Verbindung der Familien zu Stämmen und Völkern. Diese Gleichheit der Gefühle und der Empfänglichkeit macht es möglich, dass die Vielen eines Volkes, von denselben Beweggründen bestimmt, zu einem gemeinsamen Handeln veranlasst werden, und dass der Schauplatz der geschichtlichen Bewegung sich damit in die Völker verlegt. Es kann dabei unentschieden bleiben, ob die Unterschiede der ältesten Völker in ihren Kräften und Gefühlen auf ursprünglichen Unterschieden besonderer Racen beruhen, oder in der Urzeit sich aus dem Unterschiede des Klima's und der Wohnsitze entwickelt ...

22. Jedenfalls bestehen für die geschichtliche Zeit der Me... heit zwei Mächte, welche zunächst den Gang der Entwicklung be... einzelnen Völkern bestimmen; es sind die besondere Natur des V... und die besondere Natur des Landes, in welchem es wohnt. H... erhellt, dass sowohl die idealistische Auffassung unbegründet ist, v... die geschichtliche Bewegung nur aus dem einen geistiger ...

ableiten will, wie die naturalistische Auffassung, welche diese Bewegung nur aus der Beschaffenheit des Landes oder aus dem einen Naturprinzip ableiten will. Beide Mächte haben vielmehr gemeinsam die Bewegung bestimmt, und da der Unterschied beider Mächte in ihnen selbst sehr mannichfach sich gestaltet, so erhellt schon hieraus, dass die geschichtliche Entwicklung der Völker unter kein einiges Prinzip befasst werden kann, wenn man nicht eine grosse Zahl von Thatsachen und Völkern bei Seite schieben und als angeblich ausserhalb der Idee stehend, unbeachtet lassen will.

23. Allein auch diese zwei Mächte reichen noch nicht zu, den Gang der Geschichte zu erklären. Es tritt neben ihnen noch eine dritte bewegende Macht in den Personen auf, welche durch ihre weit über die Masse hervorragenden Kräfte des Geistes und Charakters den in dem Volke unbestimmt wogenden Kräften die Leitung und bestimmte Entfaltung geben. Diese grossen Männer treten nicht blos in dem politischen Gebiete der Geschichte auf, sondern vermitteln ebenso den Fortschritt in den Gebieten des Wissens, der Güter, des Sittlichen und der Religion.

24. Dieser persönliche Faktor in der geschichtlichen Bewegung ist früher von der Geschichtswissenschaft überschätzt worden; sein Auftreten ist äusserlich erkennbarer, als das der allgemeinen Mächte. Neuerlich ist er dagegen unterschätzt worden; man will die grossen Männer nur als das nothwendige Erzeugniss jener allgemeinen Mächte anerkennen; sie sollen nur aus der Idee hervorgehen und nur in dem Dienste der Idee stehen, nur das Werkzeug derselben sein.

25. Allein eine sorgsame Betrachtung der Thatsachen, wie sie der realistischen Philosophie zukommt, lehrt, dass diese grossen Männer zwar in vieler Beziehung von jenen allgemeinen Mächten bestimmt worden sind, dass aber daneben immer ein Theil ihrer Wirksamkeit als ein, ihnen eigenthümlicher gelten muss, der aus jenen Mächten nicht abgeleitet werden kann. Es mag sein, dass für ein höchstes allumfassendes Wissen auch die ganze Persönlichkeit dieser Männer sich als Erzeugniss regelmässig wirkender Kräfte darstellt; allein die menschliche Erkenntniss reicht niemals so weit und es bleibt [illegible]halb in dem Auftreten und in der Persönlichkeit dieser, die Ge[illegible]ichte bestimmenden Männer für die menschliche Wissenschaft ein [illegible]ment des Zufälligen, welches sie niemals im Stande sein wird, [illegible]z zu beseitigen.

26. So erscheint die Entdeckung Amerika's am Ausgange des [illegible]ttelalters allerdings als eine Folge der allgemeinen geschichtlichen [illegible]twicklung der Völker Europa's. Allein dass gerade Kolumbus im

Jahre 1492 und gerade für Spanien diese Entdeckung machte, kann aus diesen allgemeinen Verhältnissen nicht abgeleitet werden. Hier bleibt für den Menschen ein zufälliges Moment. Und doch ist dies für die weitere Entwicklung Europas und Amerikas von den bedeutendsten Folgen gewesen. Es ist unzweifelhaft, dass diese Entwicklung in beiden Kontinenten eine andre geworden sein würde, wenn nicht Spanien, sondern Genua oder Frankreich oder England die ersten Souveränetätsrechte über Amerika erlangt hätte.

27. So kann man anerkennen, dass die Rückkehr der französischen Gesellschaft zu einer strafferen Autorität und Staatsgewalt nach den Zeiten des Konvents und Direktoriums durch die allgemeine Lage bestimmt war; allein keineswegs folgt daraus mit Nothwendigkeit, dass gerade eine Persönlichkeit wie Napoleon I. diese Aufgabe zu vollziehen hatte. Sie konnte auch in milderen, weniger glänzenden Formen sich vollziehen und vielleicht von Bernadotte ebenso übernommen werden, wie von Napoleon. Es bleibt also auch hier ein rein persönliches und zufälliges Moment übrig, was dennoch für die weitere Entwicklung Europas von den weitgreifendsten Folgen gewesen ist, da unzweifelhaft die Alleinherrschaft in den Händen Bernadotte's den Fortgang der Revolution anders gestaltet haben würde, wie bei Napoleon. Auch bei Napoleon III. zeigt sich in seinem Charakter ein solches, aus den allgemeinen Kulturverhältnissen nicht abzuleitendes persönliches Moment, welches auf die Entwicklung in Europa von weittragendem Einflusse ist und in seinen Wirkungen bis in die folgenden Jahrhunderte erkennbar bleiben wird.

28. Aehnliches lässt sich für die übrigen Gebiete der Geschichte nachweisen. Auch die Geschichte der Religionen wird durch ein persönliches Moment ihrer Stifter mit bestimmt. Es ist bekannt, wie der Gang der Reformation sehr bedeutend von der Persönlichkeit Luthers bedingt worden ist und wie diese Folgen bis auf die Gegenwart reichen. Ebenso sind die Entdeckungen und Erfindungen in dem Gebiete des Wissens nur zu einem Theile aus den allgemeinen Verhältnissen abzuleiten. Gerade in diesem Gebiete wird selbst von der Wissenschaft der Zufall und das persönliche Moment als das entscheidende anerkannt und doch ist gerade dieses Gebiet des W[illegible] dasjenige in der Geschichte, was seine Wirksamkeit auf die üb[illegible] Gebiete zwar langsam, aber sicher und in der durchgreifendsten [illegible] geltend macht.

29. Bei dieser Bedeutung des persönlichen und für die [illegible] schaft zugleich zufälligen Moments ist es ihr für immer unmög[illegible] den Gang der Geschichte vollständig auf streng gesetzlich [illegible]

Kräfte zurückzuführen; noch weniger kann dazu ein einziges Prinzip hinreichen, wie es die Hegelsche Philosophie behauptet. Daher erklärt es sich, dass trotz der sehr ausgedehnten Kenntniss des Thatsächlichen der Gegenwart und trotz einer grossen Anzahl geschichtlicher Gesetze, welche die Wissenschaft aufgefunden hat, dennoch kein Verständiger eine Prophezeihung in die Zukunft über das Allernächste hinaus unternimmt. Es ist jenes persönliche Moment, was selbst die vorsichtigsten Berechnungen zu Schanden macht und was ebenso störend eingreift, mag man sich auf das Nächste und Besondere beschränken oder das Allgemeinere und Entferntere, den Gang der Geschichte im Grossen voraussagen wollen.

30. Es muss deshalb der Muth und die Beharrlichkeit der idealistischen Systeme bewundert werden, welche trotzdem nicht davon ablassen, die umfassende Gesetzlichkeit oder dialektisch-nothwendige Entwicklung aller Geschichte zu behaupten, und welche immer bereit sind, das Geschehene, *nachdem es geschehen ist*, als ein Unvermeidliches und von der Idee Bewirktes aufzuzeigen, aber nie im Stande sind, auch nur das Nächste aus dem Kommenden der Gegenwart zu verkünden.

31. Dieses zufällige Moment der Geschichte erhält eine grosse Steigerung durch die Gewalt, welche von den einzelnen Völkern gegeneinander verübt wird und welche den regelmässigen Gang der früher bezeichneten allgemeinen Mächte innerhalb der einzelnen Völker unterbricht oder verschiebt. Diese Gewalt ist zu allen Zeiten in Form des *Krieges* verübt worden und diese Kriege erfüllen nicht blos das politische Gebiet der Geschichte, sondern die Siegenden haben oft auch neue Religionen, neue sittliche und Rechts-Gestaltungen den Besiegten aufgenöthigt, ihre Güter zerstört und selbst das Gebiet des Wissens erschüttert und die Bewegung darin zum Stillstand gebracht. Diese Kriege sind es aber gerade, welche zu einem grossen Theile in ihrem Ursprunge und ihrer Ausbreitung von dem persönlichen und zufälligen Moment der Fürsten, Feldherren und Volksführer bestimmt werden. Dadurch ist das zufällige Moment in der Geschichte in hohem Maasse gesteigert und wirkt doppelt störend auf den regel-ssigen Gang der Bewegung.

32. So schwer es auch der Wissenschaft und Philosophie wird, e Zufälligkeit anzuerkennen, so sehr es ihrer Natur widerspricht, überall nur nach Gesetzen verlangt und nur diese gelten lassen , so ist es doch die Pflicht aller Geschichtschreibung, diese Zu-gkeit offen einzuräumen und sich von der Eitelkeit fernzuhalten, he in hochtönenden oder sittlichen Phrasen mit der vollen Gesetz-

lichkeit der geschichtlichen Bewegung prahlt. Für den Kenner bekommt dieses Gerede leicht einen komischen Zug, weil trotz aller Weisheit doch das Gewaltsame oder Unzureichende solcher Auffassung nicht verhüllt werden kann und weil der gelehrte Mann trotz seiner Gesetze nie auch nur das Nächste der Zukunft zu erkennen und vorauszusagen vermag.

33. Die Eitelkeit dieses vermeintlichen Wissens hat sich in mannichfache Formen gehüllt, welchen man ebenso in den Büchern wie in der Unterhaltung noch immer begegnet. Es soll hier nur Einzelnes berührt werden. So spricht man gern von der Macht der Ideen oder des Zeitgeistes, erhebt ihn zum Leiter der geschichtlichen Bewegung und meint, dass diesem Geiste auf die Länge keine irdische Macht und keine Gewalt der Despoten widerstehen könne. Es ist dies die populäre Form des Hegelschen Gedankens. Es ist richtig, dass dergleichen Ideen zu jeder Zeit in den Völkern bestehen und scheinbar die Bewegung bestimmen. Das Irrige liegt nur darin, dass man diese Ideen von den realen Mächten absondert, sie wie Geister in der Luft schweben lässt und ihre Wirkung gleichsam zu einer magischen, geheimnissvollen macht. Dazu kommt, dass nur zu oft der Quietismus sich damit verbindet, welcher die Hände in den Schooss legt und ruhig die Arbeit und die Erfüllung aller Wünsche von der Idee und dem Zeitgeiste erwartet.

34. Näher und nüchterner betrachtet, sind solche Ideen nur die Vorstellungen bestimmter thatsächlicher Ziele, von deren Verwirklichung die Befriedigung derjenigen Wünsche und Gefühle erwartet wird, welche zu einer gewissen Zeit in einem Volke die herrschenden und allgemeinen sind. So war für das Römische Volk dieses Ziel seine Herrschaft über die Welt; so für die christlichen Völker des Mittelalters die Herrschaft der christlichen Religion und Kirche; sie trieb zu den Kreuzzügen nach Aussen und nach Innen und lag dem Kampfe zwischen Papst und den weltlichen Fürsten zu Grunde. So wurde später der centralisirte absolute Staat das Ziel und die herrschende Idee, um der Anarchie der feudalen Zeiten zu entgehen und so schwebt der Gegenwart als Geist der Zeit ein soziales Ziel allgemeiner Freiheit, Gleichheit und Liebe der Menschen und Völk[illegible] von dessen Verwirklichung alles Heil und Glück erwartet wi[illegible]

35. Indem die Völker zu den Autoritäten gehören, vo[illegible] das Sittliche ausgeht, nehmen diese Ziele zugleich einen sit[illegible] Charakter an und erhalten damit in ihrer Fassung den Au[illegible] eines unbedingten Prinzips, oder einer Idee. Es ist auch natü[illegible] wenn diese Ideen sich zu einem Theile verwirklichen.

ihren Zielen alles Glück und Heil im Volke oder in grossen Klassen desselben erwartet wird, so regen sie die Gefühle und das Handeln der Massen an und dies Handeln muss bei der grossen Zahl der Betheiligten und bei der Ausdauer, mit der an diesen Zielen festgehalten wird, nothwendig zu einer grossen Gewalt ansteigen, welche, wie die Geschichte lehrt, selbst den Widerstand mächtiger Fürsten und bevorzugter Klassen niederzuwerfen vermag.

36. Allein es ist irrig, diese Kraft den Ideen für sich beizulegen. Die realen wirkenden Mächte bleiben auch hier, wie überall, die Gefühle und Kräfte der Einzelnen. Nur die gleiche Empfänglichkeit für bestimmte Gefühle und ihre Befriedigungsweise in den Vielen eines Volkes macht, dass diese Ideen eine so grosse Gewalt erreichen. Sie stützen sich überdies nicht blos auf die Gefühle der Lust, sondern wegen der dem Volke innewohnenden Autorität auch auf eine sittliche Begeisterung, welche den Muth der dafür Kämpfenden ebenso erhöht, wie sie die Kräfte der Gegner lähmt, da diese trotz ihres Widerstandes sich auf die Länge der sittlichen Macht solcher im Volke herrschenden Ideen nicht entziehen können.

37. Da aber alles Sittliche, wie früher (I. 113) dargelegt worden, nur positiver Natur ist und ein sachliches Prinzip dafür nicht besteht, so ist die Meinung von der ewigen Gültigkeit und Heiligkeit solcher Ideen nur eine Täuschung. Dergleichen Ideen machen im Laufe der Jahrhunderte, wie die Geschichte lehrt, anderen, oft den entgegengesetzten Platz, welche dann mit dem gleichen Eifer und der gleichen Ueberzeugung als die allein wahren, sittlichen und ewig gültigen festgehalten werden und für deren Verwirklichung das Volk ebenso bereit ist, Gut und Blut zu opfern, wie früher für die anderen und entgegengesetzten.

38. Ebenso ist die Allgewalt und Unwiderstehlichkeit solcher Ideen eine Täuschung. Ihre Macht ist allerdings aus den oben dargelegten Gründen gross, allein die Geschichte lehrt, dass sie dennoch in vielen Fällen von ihren Gegnern niedergeschlagen worden sind. So ist die Ausbreitung der protestantischen Religion in Frankreich trotz der Idee, welche sich darin geltend machte, dennoch von der …en Gewalt Ludwigs XIV. für Jahrhunderte beseitigt worden. So …d das moderne Nationalitäts-Prinzip trotz der in ihm liegenden …e von den mächtigeren Staaten in Schranken gehalten; es vermag … despotische Gewalt einer herrschenden Nationalität nicht zu …rwinden.

39. Ein andrer, viel beliebter Satz, in den man die vermeinte …tzlichkeit der Geschichte kleidet, lautet, dass jedes Volk und

jeder Staat, wie der einzelne Mensch, eine Periode der Kindheit, des Mannesalters und des Absterbens durchlaufen müsse, dem sie sich in keiner Weise entziehen können. Es ist indess dieser Satz nur durch eine mangelhafte Induction aus der alten Geschichte abgeleitet und dabei durch eine Analogie verstärkt, welche zwischen dem menschlichen Organismus und dem staatlichen bestehen soll. Bei näherer Betrachtung erhellt seine Unwahrheit schon daraus, dass in jedem Volke zu jeder Zeit Kinder, Männer und Greise in gleichen Verhältnissen bestehen, mithin die geistige und körperliche Kraft eines Volkes, im Gegensatz zum einzelnen Menschen, eine im Durchschnitt unveränderliche ist. Wenn dennoch ein Staat untergeht, so liegt die Ursache nicht in diesem unwahren Gesetz, sondern in den früher dargelegten Momenten der Gewalt oder der Natureinflüsse. Die Kulturstaaten Europas, welche seit dem Mittelalter unverändert und unerschüttert in Kraft bestehen, zeigen auch thatsächlich die Unwahrheit dieses Prinzips; trotzdem wird es selbst in den besten Geschichtswerken noch immer festgehalten.

40. Bei dem Untergange der antiken Republiken in Griechenland und Rom begegnet man in den Geschichtsbüchern einem andern Prinzip, was man in Folge der vermeintlichen Gesetzlichkeit der Geschichte gebildet hat. Dieser Untergang wird aus dem Sittenverderbniss und dem Luxus abgeleitet, der mit der steigenden Macht in diese Staaten eingedrungen sei; solche Zustände sollen den Untergang jedes Staates mit sich führen. Allein weshalb haben diese Umstände nicht die gleiche Wirkung bei den modernen Staaten Europas und bei der amerikanischen Union? Sicher ist in diesen Staaten der Reichthum und der Luxus der Einzelnen noch allgemeiner, als in den alten Republiken und dennoch haben jene dadurch keine Erschütterung und keine Abnahme an ihrer Festigkeit und Macht erlitten.

41. Luxus und Reichthum führen selbst bei sehr ungleicher Vertheilung nicht nothwendig zur Sittenverderbniss und diese selbst ist ein höchst schwankender Begriff. Oft liegt darin nur der Uebergang zu neuen sittlichen Gestaltungen, welche nur im Vergleich zu den alten, nicht mehr zureichenden, den Schein eines Schlechten annehmen. Die alten Staaten in Griechenland und Rom litten an einem zw[illegible] Mangel; einmal waren die Autoritäten, von denen das Recht ausg[illegible] nicht in sich mächtig genug, um ihren Anordnungen die volle sit[illegible] Geltung zu bewahren, und dann dehnten diese Autoritäten ihr[illegible] sprüche zu weit aus auf Kosten der Lust, des entgegengesetzten P[illegible] sie gingen in ihren Forderungen an den Einzelnen weit üb[illegible] hinaus, was in den modernen Staaten verlangt wird.

42. Diese antiken Staaten waren zu klein, um der Macht des Fürsten oder der Macht der herrschenden Stadtgemeinde die erhabene Grösse zu verleihen, welche zur sittlichen Begründung ihrer Gebote und deren Erhaltung nothwendig ist. Als dureh Eroberung und Reichthum die Macht Einzelner sich hoch erhob, konnten daher diese Autoritäten sich gegen solche nicht aufrecht erhalten und das Interesse der Bürger für ihre Vertheidigung war zu schwach, weil die Staatsform überhaupt die Freiheit des Einzelnen zu sehr beschränkte. Alle diese antiken Staaten gingen an der natürlichen Reaktion unter, welche der Pol der Lust entwickelt, wenn er von dem Pol der Autorität zu stark und zu lange beschränkt worden ist.

43. In den modernen Staaten ist dies Gleichgewicht beider Richtungen des Gefühls in höherem Maasse erreicht und dabei hat die Institution des germanischen Königthums und der Volksvertretung grosse Staaten möglich gemacht, in denen alle Theile gleiche Rechte haben und sich als Angehörige des Ganzen fühlen. Die Autorität des Königthums und des Volkes hat damit eine so grosse Macht erhalten, dass der sittliche Charakter ihrer Gebote sich stärker entwickelt und dass selbst der grosse Reichthum Einzelner und der Luxus der höheren Klassen diese Mächte nicht zu erschüttern vermag. Schon das Römische Kaiserthum, welches der Republik folgte, hatte, so sonderbar es auch klingt, dem Gleichgewicht zwischen Autorität und Lust sich mehr genähert und besass daran eine solche Haltbarkeit, dass schon Tiber es wagen konnte, 11 Jahre lang sich von Rom fern zu halten und die Welt aus dem Winkel von Capri zu regieren. Der Mangel dieser Staatsform war nur, dass die Lust blos für das Privatleben frei gegeben war und die Lust am Staate fehlte. Das Cäsarenthum war deshalb völlig stark nach innen, aber nicht stark genug gegen die Angriffe von aussen.

44. Die Ueberzeugung von der Gesetzlichkeit der Geschichtsbewegung ist auch in den Aussprüchen erkennbar, welche ein letztes und höchstes Ziel für die geschichtliche Entwicklung der Menschheit aufstellen, dem die Bewegung, wenn auch langsam und mit Unterbrechungen, aber doch unaufhaltsam zuführen soll. Man hat als
…he Ziele die Freiheit, oder die Humanität, oder die Liebe,
… die Gleichheit Aller aufgestellt und in den Geschichtswerken
…l an einem oder mehreren dieser Ziele festgehalten und darin der
…st für das Meer von Schmerz und Leiden gesucht, mit welchem
Geschichte erfüllt ist.

45. Allein alle diese Ziele entbehren entweder der Bestimmtheit
Inhaltes oder verstossen gegen die Grundgesetze der menschlichen

Natur. Hegel und Vischer setzen das Wesen der Geschichte, wodurch sie sich von der Natur unterscheidet, in die Freiheit; diese soll sich in der Geschichte verwirklichen. Allein Freiheit ist, wie Humanität, an sich ein hohles Wort. Erst durch den Inhalt erhalten sie Realität und dieser führt nothwendig zur Schranke. Das Maass dieser Schranken ist in dem Begriffe der Freiheit nicht gesetzt und doch liegt nur darin ihr Werth. Nach Hegel soll dieser Inhalt, diese Gestaltung der Freiheit sich dialektisch aus dem abstrakten Begriffe derselben entwickeln; die Geschichte soll diese Entwicklung darstellen. Allein dann ist diese Freiheit immer verwirklicht und ihre Bewegung in der Zukunft bleibt ein Unerforschliches, was nach Hegels ausdrücklichem Ausspruch (VIII. 425. 427) sich weder nach der Tugend noch nach der Lust bestimmt.

46. Ebenso sind die allgemeine Liebe und Gleichheit theils einseitige Auffassungen, theils Unmöglichkeiten. Die menschliche Natur lässt von der Ungleichheit der Einzelnen nicht ab und keine Form der Gesellschaft wird deren Ausdehnung auf das Gebiet der Güter und des Rechts verhindern können. Die allgemeine Liebe würde allen Kampf der Einzelnen und der Völker aufheben und doch kann der Fortschritt der Menschheit nur aus diesen hervorgehen. Der Begriff eines friedlichen Kampfes ist ein Irrthum. Es kommt immer auf das Recht an, wie weit es den Kampf erlauben will und dieses selbst ist in der Bewegung. Gewöhnlich wird deshalb als Ziel nicht die Liebe, sondern die vernünftige Liebe hingestellt; allein damit ist anerkannt, dass die Liebe noch anderer Momente bedarf und aus sich allein weder die Moral noch das Endziel der Geschichte bestimmen kann.

47. In all diese Täuschungen geräth die Wissenschaft und die öffentliche Meinung nur deshalb, weil man gewöhnt ist, das Sittliche als ein Unbedingtes und in seinem Inhalte Unveränderliches, Ewiges und Heiliges anzusehen. Für den Einzelnen ist diese Auffassung die natürliche und innerhalb seines beschränkten Daseins die wahre, an der die Philosophie nie rütteln wird. Allein wenn solche Meinung sich über ihr Gebiet und ihre Zeit erhebt und das für ihre Zeit Unbedingte als ein in Ewigkeit Unbedingtes hinstellt, so ist die Philosophie genöthigt dagegen aufzutreten, die wahren Grundlagen des Sittlichen auf[...] und zu zeigen, dass es nur in dem Natürlichen, in der M[...] Lust seine Wurzeln hat und dass der sittliche Inhalt ebenso [...] wie aller geschichtliche Inhalt überhaupt.

48. Die Aufgabe der Geschichtswissenschaft ist des[...] gleiche mit jeder andern besondern Wissenschaft; sie hat n[...] Gesetzen ihres Gebietes zu forschen, die gefundenen zu samm[...]

auf höhere zurückzuführen. Aber sie hat hierbei nicht mit einem höchsten Prinzip, a priori oder dialektisch zu beginnen, sondern umgekehrt, mit der Untersuchung der einzelnen Thatsachen, gleich der Naturwissenschaft anzufangen, aus diesen auf dem Wege der Induktion das Allgemeine zu ermitteln und zu den Gesetzen aufzusteigen.

49. Die Naturwissenschaft vermag diese Gesetzlichkeit ihres Gebietes ohne Schranke durchzuführen; aber die Geschichtswissenschaft kann es nicht. Dies ist ihr Unterschied; das persönliche Moment, was in der Geschichte mitbestimmend waltet, wird für sie stets die Natur des Zufalles behalten. Am wenigsten ist die Geschichte bestimmt als ein Belag für die sittlichen und Rechts-Auffassungen der Gegenwart zu dienen. Ebenso wenig soll aus ihr ein Trost für die Leiden der Gegenwart abgenommen werden und eine Hoffnung, dass die Ziele, in welche die Wünsche der Gegenwart zusammenlaufen, sich in der Zukunft verwirklichen werden. Die Geschichte wird vielmehr für alle Zeit das Fatum der Alten bleiben, dessen Unerforschlichkeit weder mit religiösen noch mit sittlichen Ideen erschlossen werden kann.

## B. Die Geschichte des Schönen und ihre Gesetze.

### 1. Die erste Periode der Kunst.

1. Die Erörterungen des vorgehenden Abschnittes haben, so fern sie auch dem Schönen zu stehen scheinen, doch wegen des engen Zusammenhanges aller geschichtlichen Gebiete unter einander und wegen der Gemeinsamkeit der in ihnen wirkenden Kräfte, auch ihre unmittelbare Bedeutung für das Gebiet des Schönen. Es wird deshalb auch bei ihm keine volle Gesetzlichkeit in seiner Geschichte zu suchen sein; es wird auch hier ein zufälliges Moment in der Persönlichkeit der grossen Künstler und in den Erfindungen der Technik den regelmässigen Gang der Geschichte unterbrechen und alle Vorhersagung unmöglich machen; es wird endlich die Geschichte des Schönen selbst in ihrem regelmässigen Theile nicht aus einem Prinzip abzuleiten sein, dern es wird, wie in den andern Gebieten, eine Mannichfaltigkeit von äften und Gesetzen bestehen, welche die Bewegung bestimmen. ährend bei der allgemeinen Geschichte diese Kräfte und Gesetze angedeutet werden konnten, werden sie für das Gebiet des Schönen ausführlicher darzulegen sein.

2. Die Geschichte des Schönen lässt sich in zwei Perioden heilen, welche sich in natürlicher Weise von einander absondern

und dabei eine gewisse Aehnlichkeit mit einander zeigen. Die erste beginnt mit den ältesten Zeiten der Völker, insbesondere im Orient und Aegypten, durchläuft die Zeit der Griechen und Römer und endet mit dem Untergange des weströmischen Kaiserreiches. Die zweite beginnt mit dem Mittelalter und geht bis zur Gegenwart.

3. Da die ideale Welt des Schönen auf den ihr allein zugehörigen idealen Gefühlen ruht und diese sich von den realen abtrennen, aus welchen die realen Gebiete der Geschichte ihre Bewegung empfangen, so wird der Zusammenhang zwischen beiden Gebieten weniger eng sein und die Geschichte des Schönen wird in mancher Hinsicht eine grössere Selbstständigkeit zeigen, als in den übrigen realen Gebieten besteht. Als besonders wichtig für die Geschichte des Schönen wird sich die Stärke und das Verhältniss der idealen Gefühle eines Volkes zu seinen realen herausstellen. Dieses Verhältniss ist nicht bei allen Völkern dasselbe gewesen, und schon hieraus wird sich ein unterschiedener Gang in der Geschichte des Schönen ergeben.

4. Das Vorwiegen der idealen Gefühle bei einem Volke ist theils eine Folge glücklicher realer Zustände, welche es des fortwährenden Kampfes mit der Noth des Lebens überheben und den feineren Gefühlen Raum zur Entfaltung gestatten; theils muss dies Vorwiegen als eine ursprüngliche Anlage einzelner Stämme anerkannt werden, deren weitere Ableitung der Wissenschaft wegen des Dunkels der Vorzeit unmöglich ist. Dieses Ueberwiegen des Idealen zeigt sich bei den Indern im Gegensatz zu den Persern; bei den Aegyptern im Gegensatz zu den Syrern; bei den Griechen im Gegensatz zu den italischen Völkerschaften. Die den Gegensatz bildenden Völker zeigen dafür eine kräftigere Entwicklung im Realen, welche sie zur Herrschaft über die mehr in dem Idealen lebenden Völker erhebt.

5. Dieser Gegensatz darf aber nicht so weit ausgedehnt werden, dass der Sinn für das Ideale einzelnen Völkern ganz fehlen könnte; vielmehr erscheinen die idealen Gefühle als ein unabtrennbares Moment der Seele, was sich bei jedem Volke findet. Selbst Stämme, die noch auf der niedrigsten Stufe der Entwicklung stehen und noch in stetem Kampfe um ihr Dasein befangen sind, bringen es doch zu dem verzierenden Schönen. Selbst der Eskimo verziert sein Boot und seine Pfeile und die australischen Wilden schmücken sich mit Fede[illegible] Blumen.

6. Die weitern Gesetze, wie sie sich aus der Beobach[illegible] geben, werden sich am besten nach den Bestimmungen des Sc[illegible] ordnen. Es ist zunächst der Inhalt des Schönen, dessen ges[illegible] liche Bewegung hervortritt. Am Inhalt zeigt sich der Zusam[illegible]

des Schönen mit dem Realen am deutlichsten; denn den bedeutendsten Inhalt des Schönen bildet der Mensch und sein Handeln; selbst die überirdische Welt ist seine That und das Schöne in der Natur fasst er nur nach dem Grade seiner Bildung und nach der Richtung seiner realen Interessen. So wird die Entwicklung des Realen sich am stärksten am Inhalte des Idealen geltend machen.

7. Bei allen Völkern beginnt deshalb die Kunst mit dem Erhabenen; die ältesten Werke in allen Künsten sind in der ersten Periode erhabenen Inhaltes. So die epischen Dichtungen Indiens, die Hymnen der Juden, die Dichtungen Homer's und Hesiod's; die Edda und die Nibelungen der Germanen; die Grottentempel Indiens, die Palläste Assyriens; die Tempel und Pyramiden Aegyptens, die rohen Erdbauten der Mexikaner und der germanischen Völker; die ersten Anfänge der Plastik im Relief und in Statüen. All diese Werke haben nur das Erhabene der Gottheiten, der Fürsten und Völker zu ihrem Inhalte.

8. Indem das Erhabene, die Autorität, im Beginn der Geschichte im realen Dasein aller Völker überwiegt, so musste auch die Kunst zunächst sich damit erfüllen. Je schwächer noch die Erkenntniss ist, desto mächtiger ist der Glaube; je hülfloser der Einzelne, desto mehr wird der Stärkere die Andern sich unterwerfen, die gewonnene Herrschaft über den Stamm zur Unterjochung anderer Stämme benutzen und endlich zur erhabenen Macht eines Königs aufsteigen. Der Einzelne verschwindet in diesen Zeiten gegen die Hoheit der Götter und Könige; der Pol des Erhabenen überwiegt und die Lust macht sich nur verstohlen und in rohen Ausbrüchen geltend.

9. Es ist deshalb natürlich, dass die älteste Kunst bei allen Völkern sich nur dem Erhabenen zuwendet. Je despotischer die reale Entwicklung ist, desto mehr wird dies geschehen. Deshalb herrscht vorwiegend das Erhabene in der Kunst des Orients und erhält sich hier dauernd. Auch in Griechenland beginnt die Kunst mit dem Erhabenen und lässt dem einfach Schönen nur in der Dichtkunst einigen Raum. Auch in den indischen Dichtungen zeigt sich zwar das Einfach-Schöne, aber nur verstohlen und nur als Schmuck des Erhabenen in dem früher (II. 167) dargelegten Sinne.

10. Bei der Baukunst und Plastik kommt hinzu, dass die hnischen Schwierigkeiten zur Herstellung ihrer Werke so gross d, dass der Einzelne in diesen Zeiten dafür keine Mittel besitzt. r die Fürsten und die Priester können über die Kräfte des Volkes l der Künstler verfügen. Da aber das Volk in ihren Augen nur · Diener ihrer Erhabenheit und ohne eignen Werth ist, so erfüllt

sich ihre ideale Welt nur mit den Bildern ihrer selbst und der Götter; nur diese scheinen ihnen werth, den Inhalt so grosser Werke zu bilden. Das reale Erhabene dieser Zeiten sucht seine Darstellung wesentlich in der unermesslichen Grösse; dieses Element herrscht deshalb auch in der Kunst. Die alten Werke der Baukunst und Plastik sind kolossal und um so mehr, je älter sie sind. In dem Kolossalen ruht das Erhabene der Grottentempel Indiens, des Thurmes zu Babel, der Pyramiden und Tempel Aegyptens, der Taocalli Mexiko's, der 700 Fuss langen Erd-Reliefs in Nordamerika, der bergartigen Grabhügel im nördlichen Europa.

11. Das Einfach-Schöne konnte nur erst dann in die Bau- und plastische Kunst eindringen, als sie von Völkern übernommen ward, welche weniger von der Autorität erdrückt waren und in denen der Pol der Lust freier und offener sich geltend machen und auf die Gestaltung des Lebens einwirken konnte. Dies war der Fall bei den Griechen. Deshalb drang bei ihnen das Einfach-Schöne nicht blos in den realen Glauben, sondern auch in ihre Werke der bildenden Kunst.

12. Je mehr die Autorität der Götter bei diesem Volke und später bei den Römern durch die steigende Wissenschaft und durch die Vermischung aller Kulte untergraben wurde; je mehr die Autorität des Volkes bei den Griechen sich zersplitterte, desto mehr musste das Erhabene auch in der Kunst zurücktreten und dem Einfach-Schönen weichen. Nur in den Cäsaren erhielt sich noch die erhabene Autorität und ihre Wirkung bleibt in den erhabenen Werken der römischen Baukunst erkennbar.

13. Die ersten Anfänge der Malerei, welche sich in den Bauwerken und Felsengräbern Aegyptens finden, scheinen von dieser Regel eine Ausnahme zu machen. Sie stellen das gewerbliche Leben der Aegypter in aller Ausführlichkeit dar und gleichen äusserlich den Genre-Bildern der Neuzeit mit einfach schönem Inhalt. Allein näher betrachtet dienen diese Bilder nur dem Erhabenen; ihr Zweck ist nicht, die Lust des Volkes, die Freude des Lebens darzustellen, sondern die Macht des Gottes und des Königs aufzuweisen, der über alle diese Menschen und ihre Geschicklichkeit und Kräfte verfügt, w... in diesen Bildern versinnlicht werden. Deshalb haben diese ... mehr die Arbeit als die Ruhe und den Genuss zum Inhalt; ... finden sie sich nur in den Tempeln, Pallästen und Gräbern der ... und göttlichen Thiere; aber nirgends treten sie selbstständig ... der idealen Lust des Beschauers und nur dieser zu dienen.

14. Auch die Malerei bildet deshalb keine Ausnahme v...

Regel. Erst bei den Griechen beginnt, wie in den andern bildenden Künsten, so auch in der Malerei die selbstständige Darstellung des Einfach-Schönen. Dasselbe gilt für die Musik. Wenn überhaupt bei den Orientalen von Musik gesprochen werden kann, so hat sie nur den Charakter des Erhabenen und Kolossalen durch den Lärm und übertriebenen Rhythmus der vielen Instrumente. Erst bei den Griechen beginnt die Musik sich zur Kunst zu gestalten; es bilden sich Tonarten für das Erhabene und andere für die Lust und das einfach Schöne.

15. Aus denselben Gründen konnte auch das Komische erst bei den Griechen in die Kunst eintreten. Das Erhabene verträgt kein Komisches; es ist sein Gegensatz, nur in dem einfach Schönen kann es sich entwickeln. Deshalb fehlt das Komisch-Schöne bei den Orientalen; die Inder zeigen in ihren Dramen nur leise Anfänge, die ohne Fortbildung bleiben. Auch bei den Griechen erreicht das Komische weder in der Dichtkunst noch in der Malerei die gleiche Ausbildung, wie später in der zweiten Periode. Das Komische bedarf einer grössern Selbstständigkeit und Mannichfaltigkeit der Individuen, als sie in Griechenland und bei den Römern zur Entwicklung kam. Ihre Komödien sind deshalb mehr heiter, einfach schön, als komisch und die von Aristophanes sind mehr Satyren mit eingeflochtenen Witzen als freie komische Kunstwerke; deshalb fehlt auch in der Malerei der Alten die Karrikatur.

16. Der auffallendste Zug in der Geschichte der alten Kunst ist der Fortgang vom Symbolischen zu dem Klassischen und vom Naturalistisch- zu dem Ideal- und Form-Schönen. Bei den Orientalen geschieht für jenen Fortschritt nur Weniges; ihre Kunst bleibt bei dem Naturalistischen und zeigt selbst für Zeiträume von Jahrtausenden nur einen geringen Fortschritt. Die Starrheit ihres realen Lebens übertrug sich auch auf die Kunst und liess an dem zunächst gefundenen Symbolisch-Schönen mit Zähigkeit festhalten. Nur der Kenner kann an ägyptischen Kunstwerken, wenn auch Jahrtausende zwischen ihnen liegen, eine leise Entwicklung bemerken. In den einmal gefundenen Elementen des Seelenvollen wurde das Kunstwerk von den gyptern mit der höchsten Sorgfalt ausgearbeitet; der härteste Stein de diesen Formen unterworfen; allein man ging über diese Formen it hinaus, man blieb im Symbolisch-Schönen, obgleich die Fertig- im Technischen gross genug war, um darüber hinaus zu kommen.

17. Der einfache, ruhige, beharrende Sinn der Orientalen liess länger mit dem einmal Gewonnenen sich begnügen; die alles er- ckende Macht der Autoritäten lähmte auch den Fortschritt der

Kunst. Insbesondere ist es der religiöse Kultus, welcher die gewonnenen symbolischen Kunstformen zu einem Realen des Glaubens umwandelte und so dem Künstler den Fortschritt unmöglich machte, weil er als eine Verletzung der Götter und des Kultus gegolten haben würde.

18. So beginnt die Ueberwindung des Symbolisch-Schönen erst bei den Griechen, deren reales Leben grössere Freiheit gewährte. Aber auch hier wurde das Klassische in Baukunst und Plastik nur langsam erreicht; auch hier hemmte der Kultus und die Heiligung der symbolischen Formen durch den Glauben die Bewegung, und noch Perikles und Phidias mussten schwer unter diesem Druck der Kunst durch den Kultus leiden. Auch das Bemalen der Statüen, was noch in der klassischen Periode statt fand, zeigt, wie hemmend der Kultus sich dem Fortschritt entgegenstellte.

19. In der Erreichung des Klassisch-Schönen haben die Griechen dem Orient und Aegypten viel zu danken; dagegen erscheint das Ideal- und das Formschöne ihr ausschliessliches Werk. Der Orient konnte sich von dem Extremen in der Gestaltung, von dem Naturalistischen nicht befreien; es herrscht in seiner Baukunst und Plastik, wie in seiner Dichtkunst. Schon früher ist bemerkt (I. 277), dass diese durch die Griechen vollendete Entwicklung des Ideal-Schönen sowohl in der Dichtkunst als in den bildenden Künsten im letzten Grunde auf der Harmonie und dem Maassvollen ihres realen Lebens beruht; auf der gleichmässigen Ausbildung der geistigen und körperlichen Anlagen; auf der gleichmässigen Uebung aller Geschäfte des Friedens und Krieges. Ihr überwiegender Sinn für das Schöne half mit und führte der Kunst die besten Kräfte in reichem Maasse zu; so gelang es dem vereinten Streben dies Ideale zu erreichen und in klassischer Weise darzustellen.

20. Das Formschöne, was bei den Griechen und Römern vorherrscht, entwickelte sich schon wegen seiner Verwandtschaft mit dem Idealschönen (II. 97) leicht aus diesem; allein seinen tiefern Grund hatte es in dem besondern Bildungszustand dieser Völker und in dem Zurückbleiben ihrer Entwicklung auf dem Gebiete der Güter. Da ihnen alle jene mechanischen Mittel der Neuzeit für die Verbreitung des Wissens abgingen, so blieb ihr Vorstellen und Denken, selbst
gebildeten Klassen, innerhalb des Einzelnen und Bestimmter
kreten); die allgemeinen Begriffe waren wenig geläufig und d
und Hören wissenschaftlicher und dichterischer Werke kor
mit der Schnelligkeit und Hast geschehen, wie gegenwärtig;
für die Wiederholung derselben ebenso empfänglich, wie e
derne Zeit nur noch bei der Musik ist.

21. Unter solchen Verhältnissen musste die Form eine grössere Bedeutung behalten und das Interesse an der Form zur selbstständigen Fortbildung derselben führen. Dies gilt für alle Zweige der antiken Kunst. Es kam hinzu, dass das Leben seinen Kern in der Oeffentlichkeit und nicht in den privaten Verhältnissen hatte; dies liess das Sentimentale und Geistig-Schöne nicht aufkommen, es nöthigte zur Klarheit und Bestimmtheit des Vorstellens und Handelns. Deshalb blieb der Sinn für landschaftliche Schönheit zurück; die landschaftliche Kunst blieb völlig aus; man hielt sich an die bestimmten und kräftigen Formen der menschlichen Gestalt und des menschlichen Handelns, und indem das Unbestimmte und Zerfliessende überall von dem Schönen abgehalten wurde, musste auch dadurch die Form an Bedeutung gewinnen und zu dem Uebergewicht gelangen.

22. Der Unterschied in der Entwicklung der einzelnen Künste ist von der schwierigen Behandlung des Materiales und der Auffindung der von ihnen darstellbaren Elemente der Bildlichkeit mehr bedingt, als die Systeme gewöhnlich einräumen. Die idealistische Philosophie will auch hier den geschichtlichen Gang aus der logisch-dialektischen Entwicklung der Idee ableiten; allein sie selbst muss bei der Dichtkunst eine Ausnahme anerkennen, die sie nur schwer mit ihrem Prinzip vereinigen kann. Indess ist schon gezeigt, dass ein solches Prinzip die Geschichte in keinem ihrer Gebiete beherrscht; jene äusserlichen Umstände reichen zur Erklärung der Erscheinungen hin, so weit dies in dem Geschichtlichen überhaupt möglich ist.

23. Die Dichtung ist deshalb bei allen Völkern zeitlich das erste Kunstschöne, was sie hervorbringen; es folgt dies aus der Natur des dichterischen Materiales; die Sprache ist am leichtesten zu behandeln und die Elemente der Bildlichkeit sind für diese Kunst unbeschränkt (I. 223) und daher leicht zu finden. Es ist also natürlich, dass das seelenvolle Reale zuerst in dichterischen Bildern erfasst und dargestellt wird. Es ist auch unrichtig, wenn die Schule Hegel's dies auf das Epos, als der objektiven Dichtung, beschränken will. Einmal enthält schon das Epos zugleich das sogenannte subjektive, das lyrische in seinen, der Handlung eingeflochtenen Stimmungsbildern; sodann )en die ältesten Dichtungen der Inder und Juden das erhabene ımmungsbild in den Hymnen und Psalmen auch selbstständig aus- )ildet. Nur das einfach-schöne Stimmungsbild kommt erst später, den Griechen, zur selbstständigen Ausbildung, dem oben dargelegten ·etze entsprechend.

24. Von den bildenden Künsten war die Plastik die schwiere gegen die Baukunst. Das Werk dieser erforderte zwar grössere

mechanische Kräfte, aber die künstlerische Thätigkeit in Auffindung der bildlichen Elemente war bei dem schönen Abbilde des Hauses leichter, als bei dem des Menschen. Die mechanischen Schwierigkeiten dort sind für die Fürsten und Priester ein Reiz mehr und so werden die Bauwerke bei allen Völkern das erste Schöne der bildenden Kunst. Da aber im Süden das reale Haus nur dürftig ist und auch im Norden anfänglich nur eine geringe Unterlage bot, so erklärt es sich, dass die Formen dieser Bauwerke in das Phantastische und Symbolische geriethen. Erst bei den Griechen war das reale Wohnhaus bestimmter und wirkte reinigend auf die Gestaltung der Kunstbauwerke ein.

25. Dagegen kann es auffallen, dass die Malerei in dieser ersten Periode gegen die Plastik zurückblieb, da doch die technischen Schwierigkeiten bei ihr geringer als bei dieser erscheinen. Allein es entscheidet hier, wie bereits erwähnt, nicht blos dieser technische Punkt, sondern auch die Erkenntniss der bildlichen Elemente (I. 201), welche die Kunst zu benutzen hat. Für den rohen Menschen sind offenbar die plastischen Elemente leichter in ihren gröbern Formen zu finden, als die Elemente der Malerei. Dort ist es die handgreifliche körperliche Gestalt, die nachzuahmen ist; hier sind es schon blosse Eigenschaften, wie der Umriss, die Farbe, die Schattirung. Diese Elemente waren schwerer zu sondern und für sich zu benutzen, als die körperliche Gestalt und deshalb entstand das plastische Werk vor dem malerischen, obgleich die Herstellung mühsamer war.

26. Erst in Aegypten begann die Malerei, aber sie blieb auch da gegen die Plastik zurück. Die technische Fertigkeit war sicherlich für beide Künste gleich vorhanden, allein man vermochte nicht die bildlichen Elemente der Malerei mit Leichtigkeit zu benutzen. Man konnte sich weder in die Farbenmischung finden, noch in die Schattirung, noch in die Perspektive; selbst bei der Flächengestalt beschränkte man sich auf die Umrisse und musste deshalb für den Kopf und die Beine die Seitenstellung beibehalten, obgleich die ägyptischen Maler das Unwahre derselben gewiss empfunden haben. Auch die Griechen vermochten nur unvollkommen die Farbenmischung, die Perspektive, die Verkürzungen und die malerische Gruppirung der Gestalten und Gegenstände aus dem Realen auszulösen und [illegible] lerische Elemente zu verwenden; es war daher natürlich, dass [illegible] im Symbolischen blieben, während sie in der Plastik das Kl[illegible] erreichten, und dass ihre Malerei nur eine gemalte Plastik bl[illegible]

27. Auch für die Musik bestanden bei den Griechen an[illegible] ja noch grössere Hindernisse. Das Reale bedarf in dieser Kuns[illegible] einer starken Idealisirung und nachhelfenden Komposition; [illegible]

entsprechenden Instrumente ist dies unmöglich. Die Erfindung und Verbesserung dieser Instrumente ist aber vom Zufall des persönlichen Momentes abhängig. Dieser Zufall blieb im Alterthum aus; die Geigen, die Orgel sind erst im Mittelalter erfunden worden. Die Leyer, die Flöte, waren die einzigen Instrumente, welche den Griechen zu Gebote standen und es war natürlich, dass mit diesen Mitteln die Musik über das elementare und symbolische Schöne nicht hinaus kam.

28. Hegel und Vischer wollen dieses Zurückbleiben der Musik bei den Griechen aus der subjektiven Natur dieser Kunst ableiten, allein das Falsche dieser Auffassung ist bereits früher (I. 218) ausführlich dargelegt. Der wahre Grund liegt in dem Mangel der musikalischen Mittel. So weit diese zureichten, haben die Griechen auch in dieser Kunst Ausserordentliches geleistet und gezeigt, wie weit sie vorgeschritten sein würden, wenn die Gunst des Zufalls ihnen mit vollkommneren Instrumenten zu Hülfe gekommen wäre. Die Ausbildung der Tonleitern, der Tonarten, des Taktes und Rhythmus ist in so feiner Weise von ihnen geschehen, dass Vieles davon in der modernen Musik, als für die Gegenwart zu fein und unverständlich, hat zurückgestellt werden müssen. Da, wo das Material die Griechen nicht hinderte, wie bei dem Musikalischen der Sprache, haben sie in ihrem kunstvollen Versbau den schlagenden Beweis gegeben, dass sie in der Musik an sich die gleiche Fähigkeit zur Darstellung des Schönen, wie in den übrigen Künsten, besassen.

29. Die Kunstgeschichte hat sich vorzugsweise mit dem Fortschritt der bildenden Künste in dieser Periode beschäftigt. Man bemerkte hier bei den Griechen eine fortschreitende Aenderung des Styles, wie man es nannte, der von dem Erhabenen zu dem einfach Schönen und später zu dem Süsslichen und Gezierten überging. Insbesondere hat Winkelmann diese Entwicklung näher verfolgt und daraus ein Gesetz abgeleitet, was später von Andern zu dem allgemeinen Gesetz aller Kunstentwicklung erhoben worden ist, und was Vischer mit der dialektischen Entwicklung der Idee zu vereinigen und zu verschmelzen gesucht hat.

30. Nach Winkelmann hat die Kunst mit einem »strengen
1 harten Styl« begonnen; diesem folgte »ein erhabener oder hoher
öner Styl;« diesem »ein einfach-schöner,« welcher zuletzt in »einen
zenden und rührenden Styl« ausartete und in der Manier endete.
nkelmann drückt dies an einer andern Stelle auch so aus, »dass
e bildenden Künste mit dem Nothwendigen angefangen, dann die
chönheit gesucht haben und zuletzt sei das Ueberflüssige
folgt.«

31. Obgleich diese letzten Ausdrücke nicht glücklich gewählt sind, so kann man doch die Meinung Winkelmann's erkennen. Nach den Besonderungen und Bezeichnungen des Schönen in diesem Werke ist unter dem »strengen und harten« Styl das Symbolisch-Schöne zu verstehen; dann folgt das Erhaben-Schöne, dann das Einfach-Schöne und dann das Formschöne in steigender Ausartung zur Manier und zu dem Sinnlich-Reizenden. Die Wahrheit dieser Bewegung innerhalb der Plastik und zum Theil in der Baukunst und Malerei der Griechen ist nicht zu bezweifeln; sie ist schon oben (II. 320) angedeutet worden. Winkelmann begnügt sich, diese Bewegung darzulegen, aber die Ursachen dieser Bewegung hat er theils nicht aufgesucht, theils nur mangelhaft angedeutet.

32. Winkelmann war weit entfernt, diesen Gang als das allgemeine Gesetz aller Kunst-Entwicklung zu behaupten; er beschränkt sie auf die Bewegung der bildenden Kunst bei den Griechen und es ist auch leicht zu zeigen, dass diese Formel weder für die Dichtkunst noch für die Musik der Griechen passt, und ebenso wenig auf die spätere Zeit allgemein anwendbar ist, wenngleich hier für die Malerei und Plastik Aehnliches sich in der zweiten Periode noch einmal wiederholt.

33. Die tiefern Ursachen dieses Ganges der bildenden Künste sind bereits oben angedeutet worden. Das »Strenge und Harte« oder das Symbolische überkamen die Griechen von den Orientalen und Aegyptern. Ihr Verkehr mit diesen Völkern störte die rein nationale, eigene Entwicklung: sie übernahmen das Schöne, wie sie es bei jenen Völkern bereits in einem hohen Grade ausgebildet fanden, um so eher, da ihre eigene Kunst dagegen zurückstand. Dieses »Strenge und Harte« ist zugleich ein Geistig-Schönes; es beschränkt sich auf die Elemente, welche das Seelische am deutlichsten und kräftigsten ausdrücken; es übersieht aber, dass diese Elemente in ihrer Isolirung die Harmonie des Seelischen verletzen und deshalb in das Hässliche gerathen. Die Orientalen ertrugen dies um so leichter, als der Inhalt dieses Strengen nur das Erhabene war, was über die Zustände und Schmerzen des gewöhnlichen Menschen erhoben ist. Diese Missgestalten wurden nur als Bild des Erhabenen und nicht als B[illegible] Schmerzlichen gefasst und galten ihnen somit nicht als [illegible] liches.

34. Bei den Griechen war aber das reale Leben nicht [illegible] dem Erhabenen beschränkt und gebeugt, wie im Orient; [illegible] ideale Sinn dieses Volkes bildete daher dieses »Strenge und [illegible] zunächst in das schöne Erhabene um. Die Griechen erkannten [illegible]

die Elemente des Erhabenen im Menschen in seiner Gestalt und seinen Zügen, und indem sie das Kolossale, die symbolischen und Thierformen zurückstellten, erreichten sie zunächst das Erhabene in seiner klassischen Vollendung.

35. Die steigende politische Macht, die Reichthümer, welche der Handel und die Kolonien zuführten, erhoben später die Selbstständigkeit der Einzelnen. Das Erhabene der Religion, des Staates trat zurück; die Lust, der andere Pol, ward überwiegend. Die Kunst folgte dieser Richtung und so trat in ihren Werken das Erhabene gegen das Bild der Lust, d. h. gegen das Einfach-Schöne zurück. Je mehr Religion und Staat sich auflösten und die Autoritäten sanken, desto mächtiger musste die Lust zum herrschenden Pole werden und die Kunst sich dem Bilde der reinen Lust, frei von aller Beimischung des Erhabenen, in allen ihren Besonderungen zuwenden.

36. Winkelmann nennt dies »das Ueberflüssige, das Rührende, das Reizende« und nimmt es schon als den Beginn des Verfalls. Allein die Kritik hat dazu kein Recht. Das Schöne bleibt auch in dieser Beschränkung auf die Bilder der reinen Lust und selbst der sinnlichen Lust, ebenso in seinem Begriffe, wie bei dem Erhabenen. Es ist nur der persönliche Geschmack und die Gewohnheit, welche einzelne Kritiker jenes weniger schön als dieses empfinden lässt.

37. Später folgte allerdings eine Ausartung der Plastik und Malerei und zwar schon in den glücklichsten Zeiten der römischen Kaiserherrschaft. Das Kunstwerk sank zu dem verzierenden Schönen herab, was den realen Genüssen der Sinnlichkeit, des Luxus, der Schmeichelei dienen und damit seine Freiheit aufgeben musste. Man hat behauptet, dies sei der nothwendige Gang aller Kunstentwicklung, und meint damit schon alles erklärt zu haben. Allein die Bewegung in andern Künsten und in späterer Zeit bestätigt ein solches Gesetz nicht; vielmehr lassen sich die Gründe dieser Ausartung in bestimmten Umständen jener Zeit näher aufzeigen.

38. Die Griechen waren als selbstständiges Volk untergegangen; ihr Land war zu einer Provinz des römischen Staates herabgesunken. Damit war auch der Schönheitssinn dieses Volkes gelähmt. Die Römer hatten die Anlage zu dem Idealen von Haus aus nur in geringem ...nde; es war natürlich, dass von diesem herrschenden Volke die ...echische Kunst allmählig zur Dienerin der realen Gefühle ernie...gt wurde. Versunken in diesen falschen realen Genuss des Schönen ...merkte man die Ausartung der Kunst, den Verlust des reinen Ideals ...ht und die reale Lust überdeckte die Fehler des Idealen.

39. Dazu kam der Mangel grosser Künstler, welche diesen Ver-

fall der Kunst hätten aufhalten, wenn auch nicht ganz verhindern können. Bei dem tiefen Frieden, den die gebildete Welt zum ersten Male länger als ein Jahrhundert von Trajan ab genoss und bei dem milden Regiment einer Reihe von trefflichen Kaisern kann dies wunderbar erscheinen. Zum Theil hat hier das zufällige Moment der Geschichte sein Spiel; indess bieten auch die allgemeinen Verhältnisse hier manchen Anhalt. Das herrschende Volk hatte wenig idealen Sinn. Das Erhabene, an dem sich der Künstler wieder hätte aufrichten und des Sinnlichen erwehren können, war weder in der Kunst noch in dem realen Leben mehr zu finden. Die alten Götter, die alten weltlichen Autoritäten waren zerfallen. Die neue Autorität, welche das Christenthum den Völkern brachte, wirkte zunächst nur im Geheimen. Die hervorragenden Geister wurden zwar von der neuen Lehre erfasst; aber die Verachtung alles Irdischen, die sie predigte, machte selbst die Talente der Kunst abwendig. Das Verschwinden aller bedeutenden Künstler war unter solchen Verhältnissen nichts Ausserordentliches.

40. Mit dem Verfall und Untergang des weströmischen Reiches versanken auch die letzten Reste der Kunst. Zwei Mächte stürmten gleichzeitig auf sie ein: 1) die allgemeine Noth und Zerstörung, welche mit den siegreichen Einfällen der nordischen Völker über die kultivirte Welt einbrachen und Jahrhunderte lang anhielten und 2) die Erhebung des Christenthums zur herrschenden Religion. Jenes reale Elend erdrückte den Sinn für das Ideale und Schöne und dieser Glaube verdammte die Kunst als ein Werk des Heidenthums. Das Schöne verschwand von der Erde in einer Weise, die ohne diese Umstände unglaublich sein würde.

## 2. Die zweite Periode der Kunst.

1. Die Kunst und der Sinn für das Schöne konnte sich erst wieder erheben, als die reale Noth nachliess und die Verleugnung alles Irdischen nicht mehr mit der ursprünglichen Heftigkeit im Christenthum gepredigt wurde. Die Kunst hatte nun von vorn anzufangen und es kann daher nicht auffallen, wenn die Entwicklung in dieser zweiten Periode zu einem grossen Theile der ersten gleicht. Nur ein durchgreifender Zug unterscheidet beide Perioden; das Forms[illegible] hat jetzt die Herrschaft an das Geistig-Schöne [illegible] treten. Es entspricht dies dem Charakter der nun zur Herr[illegible] gelangten und in die Kultur eingetretenen germanischen Völker. [illegible] Individuelle im Gegensatz zu der von der Autorität beherrschten [illegible] bindung der Menschen war schon bei den Griechen aufgetret[illegible]

Mächte waren aber da noch im Gleichgewicht geblieben; erst bei den germanischen Stämmen wurde das Individuum überwiegend; sei es in Folge eines ursprünglichen Charakterzuges dieses Volkes, oder in Folge seiner nördlichen Wohnsitze, welche den Einzelnen zur regern Thätigkeit zwangen und die Arten dieser Thätigkeit vermannichfachten.

2. Dieses Uebergewicht des Individuums fand eine starke Unterstützung an der christlichen Religion. Indem diese den Staat und die Gemeinde völlig unbeachtet lässt, tritt in ihr von selbst das Individuum als das Wesen auf. Der Einzelne ist nicht mehr das Mittel, um das Allgemeine, den Staat darzustellen; das Verhältniss hat sich umgekehrt; der Staat ist nun das Mittel und der Einzelne ist der Zweck; alle Verbindungen dienen nur dem Glück und der Bestimmung des Einzelnen und haben nur Werth, so weit sie dies thun.

3. Mit diesem Uebergewicht des Individuellen ist das *Geistig-Schöne* begründet. Erst nun kann sich in dem Einzelnen der unerschöpfliche Reichthum seines seelischen Lebens entwickeln und zugleich als ein Berechtigtes äusserlich geltend machen. Das *Charakteristische*, was auf das Innere weist und die Eigenart des Denkens und Fühlens darstellt, kommt nun zur Anerkennung; das blos Gattungsgemässe, was dem Formschönen angehört, tritt zurück. Das Christenthum treibt zu der gleichen Vertiefung, zum Uebergewicht des Seelischen und zur Verachtung der Form an sich. Die allgemeine Bildung, die durch die Buchdruckerkunst möglich wird, wirkt in derselben Richtung.

4. Das Geistig-Schöne kommt aber nur bei den rein *germanischen* Stämmen zu seiner vollen Entwicklung und verbindet sich da im Anfang mit dem Naturalistisch-Schönen. In den *romanischen* Völkern, welche in Italien, Spanien und Frankreich aus einer Mischung der germanischen mit den alt-römischen und romanisirten Bewohnern hervorgehen, behält das antike Formschöne eine Geltung, welche in Verbindung mit dem Individuellen in einzelnen Perioden das vollendete Klassische erzeugt.

5. Indem der christliche Gott als die neue gewaltige Autorität in die Welt eingetreten ist und auch die Fürsten nunmehr ihre Auto-
ität auf ihn stützen, herrscht in dem Beginn dieser Periode das Er-
bene in der realen Welt ebenso vor, wie in dem Beginn der ersten
iode bei den Orientalen. Es ist daher erklärlich, dass die Kunst
h diesmal zunächst dem Erhabenen sich zuwendet. Ebenso be-
nt die Entwicklung zuerst an der Baukunst. Der christliche Kultus
l das nördliche Klima führte aber hier zu neuen Formen. Das
wölbe, was bei den Römern sich im Gleichgewicht mit der Säule

erhalten hatte, wurde nun das herrschende konstruktive Element; die Säule wurde zu dem innern Pfeiler umgewandelt; der erhabene Inhalt trieb zu dem Kolossalen und zu den in die Höhe strebenden Thürmen, Spitzbögen und Ausläufern. Bei der Unendlichkeit des christlichen Gottes konnte der Tempel nicht wie bei den Griechen zu dem Einfach-Schönen übergehen; er blieb erhaben und jenes konnte nur als Schmuck (II. 167) hinzutreten.

6. Erst als der Glaube allmählig durch die Wissenschaft und Reformation erschüttert war, wurde der Styl der Renaissance möglich, welcher das einfach Schöne des antiken Tempels auf das christliche Gotteshaus zu übertragen unternahm. Für das tiefere religiöse Gefühl bleibt aber in diesem Styl ein Widerspruch, der in den Kirchen Italiens und selbst in St. Peter in Rom für den Deutschen zu Tage tritt und nur von den Italienern nicht empfunden wird, weil bei ihnen die christliche Religion nicht mehr in der alten Erhabenheit besteht. Das Einfach-Schöne, was in diesem Style stark hervortritt, verflacht das Erhabene (II. 168). Nur in den der Freude des Lebens dienenden Pallästen der Mächtigen und Reichen entspricht dieser Styl dem Inhalt und schafft vortreffliche weltliche Bauwerke.

7. **Plastik** und **Malerei** nehmen in dieser zweiten Periode die umgekehrte Stellung, wie in der ersten, zu einander ein. Die Malerei erhebt sich zuerst und bleibt die herrschende Kunst; die Plastik folgt und nimmt jetzt einen malerischen Styl an, wie früher die Malerei einen plastischen. Die Ursache liegt in der Herrschaft des Geistig-Schönen. Dies hat seine Stätte wesentlich im Antlitz des Menschen; hier liegen die kennzeichnenden Elemente des Innigen, des Ausdrucksvollen; im Auge erreicht es seine höchste Spitze. Ebenso dient die Gruppe wesentlich dem Geistig-Schönen. Die Plastik kann aber diese Elemente nur mangelhaft oder gar nicht bieten; nur die reichern Mittel der Malerei vermögen es; so trat sie hervor und die Plastik zurück. Diese wendete sich dem verzierenden Schönen zu und verschönerte im naturalistischen Styl Altäre, Kanzeln und Kirchenstühle.

8. Ein anderer Grund für dieses Verhältniss lag in der Kleidung der nördlichen Länder. Das Nackte selbst an Armen und Beinen trat aus der Sitte zurück; lange Gewänder verhüllten den K[illegible] die ganze Gestalt und liessen nur das Antlitz frei; das Scha[illegible] wurde empfindlicher und die Darstellung des unbekleideten [illegible] lichen Körpers wurde unmöglich. Ohne diesen kann aber die [illegible] nicht bestehen. Erst als die Lust wieder als berechtigt in das [illegible] eintrat und das einfach-Schöne zur Geltung kam, konnte di[illegible]

sich wieder regen; doch waren ihre Werke mehr ein Genuss für den Kenner und blieben dem Volke fremd.

9. Die Entwicklung der bildenden Künste zeigt in dieser zweiten Periode einen ähnlichen Gang, wie in der ersten; von dem Strengen und Harten zu dem Erhabenen, dann zu dem einfach Schönen und endlich zu dem sinnlich Reizenden und leeren Formschönen (Akademischen). Die Wiederkehr dieser Entwicklung hat die Meinung veranlasst, dass sie das allgemeine Loos jeder Kunst sei. Allein sie erstreckt sich auch in dieser Periode nur auf die bildenden Künste und gilt auch hier nur für eine bestimmte Zeit und nicht für die Gegenwart. So weit beide Perioden den gleichen Gang zeigen, liegt es nur in der zufälligen Gleichheit der realen Verhältnisse.

10. Die Welt war im Beginn dieser Periode noch tiefer von dem Göttlich-Erhabenen erfüllt und der Lust des Irdischen abgewendet, als in der ersten Periode. Die Kunst musste also vor Allem sich dem Göttlich-Erhabenen zuwenden; seine Verherrlichung war ihr Ziel; ihre Werke konnten aber nur symbolisch-schön sein, da die Technik verloren war und die Elemente der Bildlichkeit des christlichen Gottes erst gefunden werden mussten. Daher das Symmetrisch-Architektonische der byzantinischen Madonnen und Heiligen; es enthält das »Strenge und Harte«, ebenso wie dies in den ältesten plastischen Werken der ersten Periode besteht.

11. Mit Ueberwindung des Symbolischen, wobei die wieder auflebende Kenntniss der Antike helfend eintrat, musste das Erhaben-Schöne in klassischer Vollendung ebenso hervortreten, wie es zu Perikles Zeit in der ersten Periode geschah. Die spätere Zeit verlor die Innigkeit des Glaubens; die Reformation, die Kenntniss des Alterthums, die auflebende Naturwissenschaft erschütterte auch in den katholischen Ländern die Macht der Religion. Die Lust dieser Erde trat wieder als berechtigt auf, das Göttlich-Erhabene trat im Leben und somit auch in der Kunst zurück; das einfach Schöne drang, wie in der ersten Periode, ausschliessend hervor.

12. Je mehr diese Richtung in dem realen Leben sich entwickelte und namentlich in den Zeiten Ludwig XIV. und XV. zur ...rrschaft kam, desto mehr musste, ebenso wie in der Zeit der rö... schen Cäsaren, das Schöne in den Dienst des Realen herabsinken. ...s Reizende, Affektirte und Sinnliche, was in der Malerei und Plastik ...n hervortrat, war die Folge, dass die Kunst durch diese Verhält...se zur Dienerin der Sinnlichkeit, des Luxus und der Schmeichelei ...abgedrückt war.

13. Allein da die allgemeine Bildung nicht ebenso wie in der

ersten Periode zugleich unterging, da vielmehr die Wissenschaft sich mehr und mehr erhob und die Kenntnisse bis in die untern Klassen sich verbreiteten, so sanken die bildenden Künste nicht so tief, wie in der ersten Periode. Vielmehr führte die Kenntniss der antiken plastischen Werke zu dem Versuch, diese Formen auch in die Malerei einzuführen und an ihnen sie aufzurichten. Aber es fehlte dazu dieser Zeit der Sinn der antiken Völker für das Formschöne. Das Ergebniss war daher nur der akademische Styl, welcher den Inhalt, das Seelische gänzlich verlor und deshalb selbst die der Antike entlehnte Form nicht vor der Ausartung der Rococo-Zeit schützen konnte.

14. Dieser Gang innerhalb der bildenden Kunst ist daher weder etwas Ausserordentliches, noch etwas Fatalistisch-Nothwendiges. Er erklärt sich einfach aus der geschichtlichen Bewegung im Realen. Zugleich zeigen die mancherlei Abweichungen im Vergleich zu dem Verfall der bildenden Künste in der ersten Periode, dass es sich hier um kein allgemeines Gesetz handelt, dem jede Kunstentwicklung unerbittlich unterworfen wäre.

15. Die Dichtkunst nimmt auch einen davon völlig abweichenden Gang. Das Erhabene der Autoritäten ist zwar auch bei ihr der erste Inhalt; aber die Dichtungen, welche die Graalsage, die Zeit Karl des Grossen und die Ritter der Tafelrunde aufnehmen, ebenso die Nibelungen enthalten dies Erhabene in einem veränderten Verhältniss; das Individuelle tritt stark hervor; die Liebe der Geschlechter, die Ehre des Einzelnen stellen sich neben das Erhabene und das erhabene Epos weicht bald der einfach-schönen Dichtung, wie sie die Provenzalen, die Spanier, Ariost, Petrarka und Andere schufen.

16. Dante versuchte noch einmal die Darstellung des Göttlich-Erhabenen in seiner Strenge; allein seine Komödie kam nicht über das Symbolische hinaus. Tasso gewann die klassische Form nur durch Hereinziehung des menschlich Erhabenen und des einfach Schönen. Der sinkende Glaube gab allmählig der Dichtkunst Raum. Die lyrische und die komische Dichtung entwickelt sich aus der höhern Berechtigung des Individuellen und gelangt zu einer dem Alterthum unbekannten Entfaltung. In der Tragödie tritt an die Stelle des erhabenen Fatums und mythischer, halbgöttlicher Heroen das Er[illegible] der menschlichen Leidenschaft, der fürstlichen und Volks-Aut[illegible] Dieser Inhalt erhält in den Werken Shakspeare's eine beinah[illegible] dete Darstellung.

17. Die nüchterne, sinnliche Zeit des 17. und 18. Jahrh[illegible] wird dann in der Dichtung fühlbar. Das Akademische tritt [illegible] Dramen Corneille's und Racine's, in der Henriade Voltaire's

und dringt auch nach Deutschland und Italien. Erst die Erschütterung der realen Welt durch Friedrich den Grossen und später durch die Revolution erfüllt das reale Leben wieder mit tieferem Inhalt und dieser belebt zunächst in der Dichtkunst die erstorbene Form und führt zu den klassischen Werken Lessing's, Göthe's und Schiller's. Die Malerei und Plastik folgen bald nach; grosse Künstler treten auf und schaffen in der Gegenwart Werke, welche den klassischen früherer Zeiten nicht nachstehen.

18. Am schwierigsten und langsamsten geschah in der zweiten Periode die Entwicklung der Musik. Sie hatte im Mittelalter ganz neu anzufangen. Die Erfindung der Orgel und der Geigen kam ihr zu Hülfe. Die Musik ist schon ihrer Natur nach dem Geistig-Schönen zugewendet. In ihrer realen Unterlage ist sie auf das engste mit den Gefühlen verknüpft und naturalistisch, d. h. zu den Extremen geneigt. Indem seit dem Mittelalter dies Geistig-Schöne überall hervortrat, fand es in der Musik die ihm verzugsweise entsprechende Kunst. So vereinigte sich Alles zu ihrer Entwicklung. Es bildete sich neben der Harmonie der Instrumente der mehrstimmige Gesang. Das Göttlich-Erhabene war natürlich auch hier der erste Inhalt und nur als die Freude und Lust des irdischen Lebens die andern Künste zu dem einfach Schönen führte, folgte auch die Musik dieser Richtung, gelangte aus der Kirchenmusik zur Oper und gerieth später in Italien in das Sinnlich-Melodiöse.

19. Allein trotz des Geistig-Schönen, was im Beginn diese Kunst kennzeichnet, führte die Dürftigkeit ihres Realen sie zu dem Formschönen. Es bildete sich ein verwickeltes System von Regeln über Stimmführung, Modulation, Ausweichung u. s. w., was mit dem Inhalte und dem Seelischen nur in losem Zusammenhang blieb, mehr durch den sinnlichen Wohlklang bestimmt wurde und zuletzt in das Gelehrte und Künstliche ausartete. So geriethen die Werke der Musik in den Gegensatz zu der ursprünglichen Natur dieser Kunst und verloren sich in das Formschöne bis zuletzt zu dem Inhaltlosen.

20. In Italien wurde, dem romanischen Charakter gemäss, dies Formschöne mehr gepflegt, als in Deutschland. Hier machte sich zu- :hst das Naturalistische in der mit Dissonanzen stark erfüllten Har- nie und in der selbstständigen Stimmführung geltend. Aber diese nst würde wahrscheinlich von den realen Erschütterungen am Ende 18. Jahrhunderts weniger berührt worden sein, wenn nicht das ällige Moment, das ununterbrochene Auftreten grosser Meister seit Mitte des 18. Jahrhunderts eine Entwicklung derselben herbeige- rt hätte, für welche keine andere Kunst etwas Aehnliches bietet.

21. Seit Sebastian Bach geht diese Bewegung ohne Unterlass fort. Auch hier herrscht zwar zunächst der strenge Styl; allein er steht vom Anfang ab dem Klassischen nahe und das einfach Schöne gelangt schon bei Bach und Händel, noch mehr bei Haydn und Mozart zur vollen Entwicklung, ohne dass das Erhabene in seiner Vollendung darunter zu leiden hätte. Im Gegentheil vertieft die Musik mit Beethoven sowohl ihren Inhalt wie ihre Ausdrucksmittel und die spätern Meister v. Weber, Mendelsohn, Meyerbeer, Wagner, Donizetti, Verdi, Gounod erhalten die Musik in einem steten Fortschritt. Insbesondere gelingt der Musik seit Beethoven die Ueberwindung des reinen Formschönen; die Musik nähert sich trotz des kunstvollen Baues der neuern Werke wieder ihrem ursprünglichen Charakter, dem Geistig-Schönen.

22. Das Geistig-Schöne ist damit gegenwärtig zu dem herrschenden Zug in allen Künsten geworden. Man verlangt überall nach dem Seelischen, nach dem Gefühlsinhalt; das blosse Ergehen und Spielen mit der Form befriedigt nicht mehr. Die alten Bildungen, welche aus dem Formschönen hervorgegangen waren, werden durchbrochen oder bei Seite gelegt. Die Regeln des Generalbasses werden ebenso, wie die der alten Verskunst, nicht mehr beachtet. Nur die einfachsten Versmaasse können sich noch erhalten und für das grössere Handlungsbild im Roman haben selbst diese der Prosa weichen müssen. Auch in den bildenden Künsten verlangt die Gegenwart nach dem Innigen, Ausdrucksvollen, Seelischen, d. h. nach dem Geistig-Schönen. Selbst die Baukunst hat ihre Symmetrie und Regelmässigkeit deshalb verlassen. Diese gesteigerte Bildung, welche auch die entfernten Beziehungen erfasst, hat auch den Sinn für das landschaftliche Schöne in dieser Periode erhöht und zu der neuesten Kunst, zu der Gartenkunst, geführt, obgleich sie sachlich dem Naturschönen am nächsten steht und deshalb in dem Systeme als das erste Kunstschöne gilt.

23. Wenn die Systeme diese moderne Richtung der Kunst nicht anerkennen und ihre Werke gegen das Formschöne früherer Perioden zurückstellen, so ist die Unwahrheit solcher Urtheile bereits (II. 122) dargelegt worden. Das Durchbrechen der alten Formen, in denen Klassisches und Vollendetes geschaffen worden, muss allerdings einem Geschmack, der sich an diesen herangebildet hat, als ein Verf[illegible] Kunst erscheinen. Allein dieses Urtheil ruht auf einem pers[illegible] Momente (II. 274), was keine allgemeine Berechtigung hat. [illegible] ist das Geistig-Schöne ebenso innerhalb des allgemeinen Begr[illegible] Schönen wie das Formschöne und beide können durch Uebe[illegible] gleicherweise in das Unschöne gerathen.

24. Wenn die Gegenwart in ihren Kunstleistungen [illegible]

frühere Zeiten zu stehen scheint, so liegt es abgesehen von dieser Vorliebe für das Formschöne, welche in den Systemen und Kritiken noch herrscht, in dem heutigen Uebermaass der Produktion. Nicht blos die hervorragenden Meister, sondern auch das Talent, die Mittelmässigkeit, der Dilettantismus beschäftigen sich mit der Kunst. Man begnügt sich auch nicht mit der Produktion im Stillen; alles wird an die Oeffentlichkeit, auf den Markt des Lebens gebracht. Die zerbrochenen Formen lassen daneben die realen Interessen eindringen und der Luxus liebt, die Kunst zum Dienst der realen Lust zu benutzen.

25. So sind das Vortreffliche, das Mittelmässige und das Ausgeartete, welche sich früher auf besondere Perioden vertheilten, in der Gegenwart auf einmal und zugleich vorhanden. Blickt man blos auf die Masse des jährlich Erscheinenden, so wird nothwendig das Meisterhafte von dem Wust des Mittelmässigen und Schlechten verdeckt. Dabei hat der rasche Wechsel, die schnellere Bewegung in der Gegenwart sich auch den idealen Gefühlen mitgetheilt. Man verlangt stets nach Neuem. Selbst das Meisterwerk hat nicht mehr die tiefe und nachhaltige Wirkung, wie in frühern Zeiten. Vortreffliche Werke sinken nach Jahr und Tag in Vergessenheit, die vor hundert Jahren von Geschlecht zu Geschlecht gefeiert worden wären. So hart dies Alles die Künstler trifft, so wenig kann es doch als ein Zeichen des Verfalls der Kunst gelten.

26. Welchen Gang die Kunst in der Zukunft nehmen wird, ist der Wissenschaft unmöglich vorherzusagen. Es hängt wesentlich von der Entwicklung des realen Lebens ab und das zufällige Moment, was die Geschichte mit bestimmt, macht hier jede Berechnung unmöglich. In keinem Falle ist es nothwendig, dass das Geistig-Schöne wieder zurücktrete und einem neuen Formschönen Platz mache, wie Vischer und Andere meinen. Wenn die allgemeine Bildung sich im Vorschreiten erhält und alle Klassen zunehmend durchdringt; wenn somit die Beweglichkeit des Denkens, die Schnelligkeit des Begreifens noch wachsen wird, so ist vielmehr zu erwarten, dass die Kunst innerhalb des Geistig-Schönen sich nicht blos erhalten, sondern noch steigern wird. Es ist möglich, dass dann die Form, namentlich in der Dichtast, immer dünner und durchsichtiger wird und dass leise Andeuigen, feine Striche dann die vollkommen genügende und deutie Form für die spätere Zeit im Schönen abgeben. Wenn die Form en Werth nur durch die Beziehung auf den Inhalt erhält, so kann Feinheit und Durchsichtigkeit der Hülle niemals einen Tadel des önen begründen, sofern nur die Bildung der Zeit derart ist, dass

diese feinern Elemente ihr den Inhalt ebenso lebendig und deutlich versinnlichen, wie der Gegenwart die gröbern und sinnlichern Formen.

27. Die Betrachtung hat sich bis hier auf die Völker beschränkt, welche seit dem Beginn der Geschichte mit einander in Verkehr gestanden und dem Einfluss des einen auf das andere unterlegen haben. Es wurde dadurch möglich, dass die Kunst, wie sie bei dem einen Volke bestand, von dem andern übernommen und in seiner Weise fortgebildet werden konnte. Die Kunst dieser Völker erscheint damit als das gemeinsame Werk aller und die nationalen Eigenthümlichkeiten konnten sich um so weniger erhalten, je enger dieser Verkehr und diese Verbindung der Völker in den letzten Jahrunderten geworden ist. Es ist deshalb erklärlich, dass die Gegenwart keine eigenthümlichen Style in dem Sinn früherer Zeiten besitzen kann. Die Nationalitäten sind dazu jetzt nicht abgesondert und die Bildung und Gefühlsweise derselben nicht einseitig genug. Der eigenthümliche Styl der Gegenwart ist eben das Vorwiegen des Geistig-Schönen. Style, die auf dem Formschönen beruhen, sind der Gegenwart unmöglich.

28. Neben diesen mehr oder weniger mit einander verschmolzenen Völkern bestehen andere, welche sich isolirt gehalten haben. So die Negervölker in Afrika, die Ureinwohner Amerika's und Australiens und die Chinesen und Japanesen. Das Schöne hat keinem dieser Völker gefehlt und bei den Chinesen ist es selbst zu grösserer Entwicklung gelangt. Die Wissenschaft hat kein Recht, diese Völker bei der Untersuchung des Schönen mit vornehmer Miene bei Seite zu schieben. Bei den fehlenden Vorarbeiten kann jedoch die Philosophie hier sich nur auf das Allgemeinste beschränken.

29. Unzweifelhaft wird auch bei diesen Völkern die Darstellung des Schönen durch die reale Entwicklung bestimmt worden sein. Wo diese still gestanden hat, wie bei den Negern und den Bewohnern Australiens, da hat auch das Schöne auf der ersten und rohsten Stufe des verzierenden Schönen verharrt. Gewöhnlich wird dasselbe von dem europäischen Geschmack als ein Hässliches verworfen und der Schönheitssinn diesen Völkern völlig abgesprochen. Allein mit Unrecht. Das Tättowiren der Neuseeländer, das Durchstechen der Nasenflügel und Lippen mit Holzstiften, welche als Schmuck [illegible] Negern getragen werden, ist wie vieles Aehnliche in Wahr[illegible] naturalistisches Schönes. Es ist das sinnliche, wenn auch den[illegible] päer schwer verständliche Zeichen des Muthes oder anderer [illegible] fühle dieser Völker. Es verletzt den europäischen Geschma[illegible] durch seine Einseitigkeit.

30. Indem es das Gesicht, was der lebendige Spi[illegible]

Gefühle und aller Grade derselben bis zu dem feinsten sein soll, im Dienste nur einer Leidenschaft seiner allgemeinen Ausdrucksfähigkeit beraubt und zu dem starren Bilde nur eines Gefühls, einer Leidenschaft macht, erfüllt es zwar in dieser Beziehung die Bedingungen des Schönen, es ist das sinnliche Bild einer Lust; allein indem es durch diese Behandlung die freie Beweglichkeit, die sprechenden Mienen zerstört, stellt es gleichzeitig so viel Hässliches her, dass nur die einseitige, rohe Sinnesweise dieser Wilden dieses Hässliche über jenes Schöne nicht bemerkt und davon nicht gestört wird. Könnte der Europäer von diesen Rücksichten ebenso absehen und in dem tättowirten Indianer nur das Bild des wild-muthigen Kriegers erblicken, so würde er ihn ähnlich schön finden, wie er es bei einem geharnischten Ritter mit niedergeschlagenem Visire vermag.

31. Das Gleiche gilt von dem Schönen der Chinesen. Der unnatürlich-kleine Fuss in ihren Bildern ist ihnen, wie der gleiche verunstaltete reale Fuss bei ihren Frauen, ein Bild der Lust, ein Bild des Zarten, Kindlichen und deshalb schön. Nur ihre Einseitigkeit hindert sie, die damit gesetzte Hemmung jeder leichten und behenden Bewegung, wodurch dieser kleine Fuss zum Bild des Schmerzlichen, d. h. zum Hässlichen wird, zu bemerken. — Bei den Chinesen zeigt sich ein Fortschritt zu dem freien, selbstständigen Schönen; aber die Fortbildung ist, wie ihr reales Leben, stecken geblieben. Sie haben zahlreiche Dichtungen und Romane. Was davon zugänglich ist, wie der Roman: »Die beiden Kousinen« zeigt einen, ihrem realen Leben genau entsprechenden Inhalt; es sind vorwiegend Stimmungsbilder, wo die Personen Wein in kleinen Tassen auf weichen Polstern schlürfen und mit Versemachen sich unterhalten; jede tiefere Erregung, jede kühne That, jede Theilnahme an dem Allgemeinen von sich fern haltend.

32. Wenn in der bisherigen Darstellung des geschichtlichen Schönen das persönliche und zufällige Moment weniger hervorgehoben ist, als nach seiner, im Beginn dargelegten Bedeutung erwartet werden mochte, so soll dessen Wirksamkeit damit nicht wieder in Zweifel gestellt sein. Es kam aber darauf an, die Entwicklung so weit aus Gesetzen abzuleiten, als die Thatsachen gestatten. Für den Zufall [illegible] daneben noch Raum genug geblieben. Er macht sich insbesondere [illegible]ch in den Stylen der einzelnen grossen Meister geltend, welche aus [illegible]er Persönlichkeit hervorgehen.

33. Auch die Ausbildung des Schönen in seiner letzten Be[illegible]mmtheit kann nicht aus allgemeinen Gründen abgeleitet werden. [illegible] sind die Verzierung der Säulen, ihre Kanelirung, ihre Kapitäler [illegible] den Griechen, die nähere Form der Thürme und Portale, die Ge-

staltung der mannichfachen Bögen und Gewölbe im Mittelalter das Werk einzelner hervorragender Meister; das persönliche Moment, was nicht weiter abgeleitet werden kann, hat hier der Form die letzte Bestimmtheit gegeben. Aehnliches gilt für die andern Künste.

---

# XIII. Das verzierende Schöne.

## A. Der Begriff und die Gesetze des verzierenden Schönen.

1. So wie die Kunst sich geschichtlich aus dem verzierenden Schönen erhoben hat, so wendet sie auch in ihrer Vollendung sich theilnehmend zu demselben zurück und erstattet in reichem Maasse dankbar das, was sie ihm schuldet. Im Vollgefühl ihrer Macht und ihres Werthes für den Menschen steigt die Kunst aus der idealen Welt, die sie sich geschaffen hat, herab und sucht auch über die reale Welt einen Abglanz jener zu verbreiten. Je höher die Kunst steht, je mehr ein Volk die Mittel für die Darstellung des freien Schönen besitzt, desto mehr wird auch das verzierende Schöne in seinem Werthe und in seiner Ausbreitung steigen und zum verknüpfenden Bande zwischen der idealen und realen Welt werden.

2. Der **Begriff** des **verzierenden** Schönen ist bereits früher (I. 44, II. 79) gegeben worden. Sein Unterschied von dem Kunstschönen liegt in der ihm fehlenden Freiheit. Letzteres will nur ideal sein, nur den idealen Gefühlen dienen; das verzierende Schöne schmiegt sich dagegen nur einem Realen an, was um realer Zwecke willen für die reale Welt gebildet wird. Es ist damit in seiner selbstständigen Entfaltung gehemmt. Es entsteht dadurch ein Widerstreit zwischen dem Realen und Idealen, die verschmelzen sollen und doch [illegible] Natur nach dies nicht vermögen. Indem das Ideale keine [illegible] Ziele kennt, bewirkt es bei seiner freien Entfaltung eine Hemm[illegible] der realen Nutzbarkeit des Gegenstandes; indem umgekehrt de[illegible] Zweck sich auf das vollkommenste verwirklichen will, muss e[illegible] wendig das Ideale beschränken.

3. Dieser **Widerstreit** bildet das Charakteristische [illegible]

verschönerten, verzierten, realen Gegenständen und Thätigkeiten; er kann nie vollständig gelöst werden; die Aufgabe des verzierenden Schönen ist nur, die Versöhnung so weit zu vollführen, als die Natur des Gegenstandes und die Gefühlsweise des Volkes es gestattet. Wo die idealen Gefühle, der Sinn für das Schöne in einem Volke vorherrschen (II. 318), wird auch das Ideale in seiner Verbindung mit dem Realen sich in grösserm Maasse entfalten und das Reale mehr beschränken dürfen, als bei Völkern, deren Sinn vorwiegend dem Realen zugewendet ist.

4. Die Gränze zwischen Idealem und Realem an einem verzierten Gegenstande ist somit nicht blos sachlich, sondern auch durch den Charakter des Volkes, durch ein persönliches Moment bestimmt. Der einen Zeit, dem einen Volke kann ein verzierter Gegenstand vollkommene Befriedigung gewähren, welcher von einem andern wegen seiner zu grossen Beschränkung des Realen verworfen wird. Beide haben für ihre Gefühlsweise Recht und die Wissenschaft kann deshalb für diese Gränze keine unbedingten sachlichen Regeln aufstellen.

5. Auch von dem freien Kunstschönen kann ein Gebrauch zu realen Zwecken gemacht werden. So stellt ein reicher Mann seine Kunstwerke vielleicht nur aus, um seiner Eitelkeit zu fröhnen; der Händler stellt sie nur aus, um einen Geldgewinn zu ziehen. Der berühmte Schauspieler, die grosse Sängerin, der kunstfertige Virtuos geben die Darstellung des Dichterisch- und Musikalisch-Schönen um der Bezahlung willen. Ein Gemälde kann nur des sinnlichen Kitzels wegen betrachtet, ein Roman nur aus Neugierde über den Ausgang der Verwicklung gelesen, ein Lied in der Gesellschaft nur der stockenden Unterhaltung wegen angehört werden.

6. Dieser reale Gebrauch berührt ebenso wenig, wie der falsche Genuss das Kunstwerk. Es bleibt in seiner Hoheit; es bleibt der idealen Welt der Schönheit angehörig, wenn es auch von groben Händen herabgezogen und gleich einer schönen Sklavin gefesselt auf den Markt gebracht wird. Viele Kunstwerke gestatten sogar einen realen Gebrauch, der ihrer idealen Natur keinen Eintrag thut. Dies gilt namentlich von den Bauwerken; die Benutzung derselben für den ..ltus, für die Wissenschaft und Kunst verletzt ihre ideale Bedeu..g nicht und steht mit dieser oft im Einklang. All diese Fälle ge..ren deshalb noch nicht zu dem verzierenden Schönen.

7. Bei diesem ist das Reale und der reale Gebrauch das Erste; ..s Schöne tritt nur verzierend und dienend hinzu. Indem aber der ..ad des Schönen dabei unbestimmt bleibt, und von persönlichen Momen.. abhängig ist, besteht thatsächlich keine feste Gränze zwischen dem

Kunstschönen und dem verzierenden Schönen. Die Kunstwerke gehen allmählig in das blos verzierte Reale über und umgekehrt. Das Schwanken der Gränze im Einzelnen giebt aber kein Recht, die Begriffe von Beiden zu vermengen und die Gesetze zu vernachlässigen, welche aus den Begriffen in ihrer Reinheit hervorgehen.

8. Insbesondere ist es ein Irrthum Vischer's, wenn er die Schauspielerkunst zu dem verzierenden, oder wie er es nennt, zu dem anhängenden Schönen rechnet. Der Schauspieler dient nur dem Idealen; er verfolgt keinen realen Zweck; seine Thätigkeit gehört daher auch nur der Kunst an. Es ändert darin nichts, dass er nicht der Schöpfer des ganzen, im aufgeführten Drama dargestellten Kunstwerkes ist. Das Kunstwerk als solches wird dadurch, dass mehrere an seiner Erzeugung Antheil haben, in seinem Werthe nicht geändert. Der Dichter bietet das dichterische Bild; der Schauspieler fügt die musikalischen und plastischen Bilder, die Elemente der Aufführung hinzu; in Bezug auf diese Elemente ist seine Thätigkeit eine ebenso schöpferische, wie die des Dichters. Aehnliches gilt für den ausführenden Virtuosen in der Musik, für die mehreren Dichter, welche gemeinsam ein Drama schreiben und überhaupt für alle, welche ihre künstlerische Thätigkeit zur Herstellung eines gemeinsamen Kunstwerkes vereinigen. Solche Thätigkeit bleibt immer innerhalb der Kunst und kann nie dem verzierenden Schönen zugezählt werden.

9. Von den Gesetzen des verzierenden Schönen sind hier nur die allgemeinsten hervorzuheben. Das erste ist, dass das Schöne die reale Natur des Gegenstandes nicht ganz verdecken und verhüllen und zu der Täuschung Anlass geben darf, als habe man es mit einem freien Kunstschönen zu thun. Es geschieht dies z. B. mit Wanduhren, deren Zifferblatt völlig in einem Oel-Gemälde verhüllt ist und in diesem z. B. das Zifferblatt eines Thurmes bildet. Es geschieht dies mit kleinen Behältern, welche die Gestalt einer Statuette haben und dabei noch das widerliche Schauspiel bieten, dass man bei ihrem Aufmachen den menschlichen Körper halbirt. Es geschieht mit Bittschriften, in Form eines Gedichtes. Das Widerliche aller äusserlichen Gelegenheitsgedichte, die nur zu dem verzierenden Schönen gehören, hängt mit der Verletzung dieses Gesetzes zusammen.

10. Ein anderes Gesetz ist, dass das Schöne den rea[illegible] brauch nicht zu sehr erschweren und unbequem machen dar[illegible] Unvollkommene und Elementare des verzierenden Schönen wir[illegible] ertragen und nicht peinlich empfunden, wenn man sieht, dass es [illegible] Realen dienen und sich nicht frei entfalten will. Aber dazu g[illegible] dass dies Verhältniss erkennbar bleibe. Geschieht dies nicht, so [illegible]

sofort die Anforderungen, wie an ein freies Schöne auf und die Mängel verletzen. Umgekehrt ist die ideale Freude, welche aus dem verzierenden Schönen hervorgehen soll, unmöglich, wenn sein realer Gebrauch dadurch so erschwert, so unbequem und unsicher gemacht ist, dass diese Noth und Mühe alles andere verdrängt.

11. Beispiele dazu bieten die Reden Cicero's, in welchen der reale Zweck über das Formschöne des Periodenbaues und Tonfalles vernachlässigt ist; der Ponte Rialto in Venedig, wo der Bogen der Brücke im Interesse der Schönheit so hoch geschwungen ist, dass schwere Wagen nicht darüber kommen können. Vor Allem gehören hierher die Moden in der Kleidung, welche zum grossen Theil im Interesse eines, freilich oft ausgearteten, Schönen die realen Zwecke der Kleidung auf das empfindlichste beschränken und selbst die Gesundheit gefährden.

12. Ein drittes Gesetz ist, dass der Gegenstand und Inhalt des verzierenden Schönen mit der Natur und dem Gebrauche des realen Gegenstandes im Einklang stehe. Die elementare Natur des verzierenden Schönen und seine Unterordnung unter den realen Gegenstand, dem es sich anschmiegt, so wie die gestiegene Fertigkeit in der technischen Fabrikation hat zu den gröbsten Verstössen gegen dies Gesetz in den letzten Jahrhunderten geführt. Die Alten haben hierin einen wunderbar feinen Sinn sich bewahrt; alle ihre Geräthe zeigen diesen Einklang, der theils aus dem überwiegenden Sinn der Griechen für das Ideale sich erklärt, theils aus der Nothwendigkeit, alles mit der Hand, ohne Maschinenarbeit, herzustellen. Auch die Orientalen haben bei der Einfachheit ihres Geräthes hier eine Reinheit des Styles sich erhalten, der bei den Kulturvölkern Europa's völlig verschwunden ist.

13. Die Beispiele dazu können in jedem Gewölbe von Schmuck und Geräthe gefunden werden; insbesondere hat die Pariser Ausstellung von 1867 gezeigt, wie weit hier Europa, trotz seiner Erfindungen, Maschinen und technischen Ueberlegenheit gegen die einfachern Völker anderer Kontinente zurücksteht. So liefert die neueste Broncearbeit Leuchter in Gestalt von Lampen, die auf schmalem Fuss in dünnem .iel sich hoch erheben und in ihrem obern Gefäss statt Oel die Hülse r das Wachslicht haben; es ist hier ein realer Leuchter mit einer ealen Lampe in verkehrter Weise verbunden. So müssen bei den ampen oft kleine weibliche Bronce-Figuren schwere und grosse Oelefässe mit Glocken auf dem Kopfe tragen, die das Dreifache höher d umfangreicher sind, als sie selbst. Dem Ideale wird hier ein Un-

mögliches zugemuthet und dabei giebt die brennende Lampe der Figur entweder gar keine oder eine falsche Beleuchtung.

14. Derselbe Fehler besteht bei einem Briefstyl mit hochpoetischen Bildern für kleine Familien-Mittheilungen, wie er bei jungen Damen vorkommt; bei Karyatiden an den Thoren, die ein ganzes Haus mit drei Stockwerken zu tragen haben; bei Springbrunnen, wo ideale Bronce-Figuren das Wasser aus dem Munde spritzen; für Fresken mit nackten Nymphen und Satyrn innerhalb eines Gesellschaftszimmers; für das Bemalen der Teller mit zarten Blumen, auf denen Braten geschnitten und Sauce genossen wird; für Tische mit Löwenköpfen statt Löwenfüssen als Verzierung der Beine. In dem Pavillon des Kaisers auf der Pariser Ausstellung von 1867 war das Innere der Kuppel als Himmel mit leichten Wolken gemalt und von diesen idealen Wolken hing ein schwerer realer Kronleuchter herab. Ebenso ist es ein Fehler, wenn feinern Stoffen ihre eigenthümliche Schönheit genommen und sie zu Formen gezwungen werden, welche nur gröbern Stoffen zukommen. So, wenn den Glasfabrikaten der Schein des Porzellans, und den Porzellangefässen der Schein und die Gestalt von Thon- und Majolika-Gefässen gegeben wird.

15. Es verstösst ferner gegen dies Gesetz, wenn das Ideal-Erhabene sich mit einem, nur der sinnlichen Freude dienenden Realen verbindet. Die grossen historischen Gemälde, die Kopien Raphael'scher Madonnen gehören nicht in die Teppiche und Gobelins, auf die man tritt oder sich setzt; die Statüe des vatikanischen Apoll gehört nicht in einen Blumengarten; Jupiterskӧpfe passen nicht zur Verzierung von Cigarrenspitzen und Spazierstöcken. Die Gestalt eines gothischen Domes passt nicht für das kleine Behältniss zu Nippessachen; auf Pfeifenköpfe gehören keine Bilder der Kreuzigung Christi.

16. Eine vierte Regel verlangt die Innehaltung der Gesetze über Harmonie und Kontrastirung der Farben, über Zusammenstimmung der Linien und Gestaltungen, aus welchen der Gegenstand sich zusammensetzt. Es sind dies die Elemente, von denen bereits früher (I. 171) dargelegt worden ist, dass sie zu dem Naturschönen gehören und ihre Schönheit bald aus ihrer Bedeutung, bald aus ihrem Sinnlich-Angenehmen ableiten. Da auch jeder reale Gegens[illegible] Farbe und Gestaltung nicht entbehren kann, so hat die Ve[illegible] an diesen Elementen die nächste Veranlassung sich zu entwick[illegible] die reale Farbe und Gestalt im Sinne des Schönen zu verfeine[illegible] zu veredeln.

17. Diese Verzierung zeigt jetzt schon jedes Geschirr [illegible] räthe der Küche; jeder Löffel, jedes Messer hat das Ec[illegible]

Gerade abgelegt und gestaltet sich so viel als möglich aus dem Oval und der Wellenlinie; die glatten Flächen sind durch Einbiegungen und leichte Ciselirungen beseitigt. Da hier das Reale dem Idealen nur geringen Widerstand leistet, so hat das letztere seine Macht viel gemissbraucht. Man hat die Farben in den schreiendsten Gegensätzen und mit der Verletzung ihrer komplementären Natur zusammengebracht; man hat schwere Lasten auf dünne Stengel gesetzt; man hat den Säulen die gewundene Form gegeben, als wären sie von der Last schon eingebogen, wie am Grabe des Apostels in St. Peter zu Rom. Man hat die Henkel der Gefässe so verziert, dass man nicht hineingreifen und den Henkel nicht benutzen kann.

18. Insbesondere wird gegen die natürliche Zusammenstimmung der Linien oft gefehlt und das Gerade, Eckige, was am Realen nicht entfernt werden kann, dennoch auf geschwungene Linien und schwankende Gestalten gestellt. So werden Lichte von zarten Blumenstengeln, als Leuchter, getragen, die in der Natur kaum sich selbst stützen können; so werden viereckige Bilderrahmen mit Arabesken verziert, welche nur zu dem Oval passen; so wird die nur aus Wellenlinien sich bildende menschliche Gestalt mit einem Hute in geometrischer Cylindergestalt bedeckt oder mit einem Crinolin bekleidet, der den Körper in eine wandelnde Tonne verwandelt.

19. Als die Herstellung der Geräthe von dem Handwerk auf die Fabriken mit Maschinenkräften überging, stieg die Verletzung der Regeln des verzierenden Schönen auf den höchsten Grad; das Bunteste und Widersprechendste wurde im Interesse der Neuheit zusammengebracht, und nur erst die letzten Jahrzehnte und die internationalen Ausstellungen haben in ihrer Zusammenstellung der Geräthe des Orientes und Occidentes diese Regeln wieder zum Bewusstsein kommen lassen; man beginnt durch Gewerbe-Museen und andere Einrichtungen diesen Ausartungen entgegen zu treten und das verzierende Schöne in seiner reinern Natur wieder herzustellen.

## B. Die Besonderung des verzierenden Schönen.

1. Die grosse Ausdehnung des verzierenden Schönen und die Mannichfaltigkeit seiner Entwicklung ergiebt sich erst, wenn man es in die einzelnen Gebiete verfolgt. Die Betrachtung wird sich hier am natürlichsten der Besonderung der Künste anschmiegen. Das landschaftliche Kunstwerk war in seinen Anfängen selbst nur ein verziertes Reales; erst in den letzten Jahrhunderten hat es die Frei-

heit gewonnen und sich zum wirklichen Kunstwerk erhoben, was nur ein Schönes sein will. Die frühere verzierende Natur und Wirksamkeit dieser Kunst hat sich aber daneben stark erhalten; jeder kleine Garten an den Wohnhäusern zeigt dies in seinem Gebüsch, in seinen gewundenen Gängen und zierlichen Zusammenstellungen der Blumen.

2. Selbst bei den Landgütern werden die Wiesen mit trocknen, sich schlängelnden Wegen verziert; im Walde wird eine Durchsicht nach dem Gebirge gehauen und der Mühlbach erhält eine gewölbte eiserne Brücke, obgleich einige Balken für die reale Ueberfahrt genügen würden. Auch in die Zimmer dringt die landschaftliche Kunst mit ihren Topfgewächsen und Tischen voll blühender Blumen verzierend ein. Für die arme Nähterin in der Dachstube ist ihr Rosenstock am Fenster ein Stück verzierte Landschaft, was sie ihre Absperrung von der Natur weniger hart empfinden lässt.

3. In der **Baukunst** hat schon das reine Kunstwerk eine nähere Beziehung zu dem Realen, weil es seiner besondern Natur nach einen realen Gebrauch ertragen kann, ohne an seiner Schönheit einzubüssen. Bei den bedeutenden Kosten, welche die Herstellung grosser Bauwerke erfordert, würde sogar das Publikum es missfällig empfinden, wenn dergleichen Werke allen realen Gebrauch von sich abhalten wollten. Indem so in dieser Kunst das Reale sich leichter mit dem Idealen verbindet, ist umgekehrt auch das Ideale hier in grosser Ausdehnung dem Realen als Verzierung hinzugetreten.

4. Es giebt jetzt kaum ein Bauerhaus, was nicht an Fenstern und Wänden leichte Gesimse und Friese zeigte; die Wohnhäuser in den grössern Städten werden in steigendem Maasse durch Altane, Säulen, Veranden, Karyatiden, Nischen, Friese, Ballustraden verziert. Die Steigerung, welche in dieser Hinsicht seit den letzten Jahrzehnten statt gehabt, tritt in den neuen Strassen der grossen Städte im Vergleich zu den älteren Strassen augenfällig hervor. Die grossen technischen Fortschritte in der Bearbeitung und Benutzung der Ziegel, des Eisens, Zinkes und Glases haben die Verzierung der Häuser sehr erleichtert, aber auch zu Verletzungen der oben aufgestellten Regeln geführt. Grosse, massive Häuser mit drei und vier Stockwerken ruhen jetzt im Erdgeschoss auf dünnen Pfeilern und gläsernen Wänden; das dünne und zerbrechliche trägt hier das starke und feste.

5. Auch bereitet das kältere Klima des mittlern und ös[illegible] Europa's der verzierenden Baukunst besondere Schwierigkeiten. [illegible] Säule, die Statüe verlangt das Offene, aber der Regen und der Wi[illegible] nöthigen zu dem Verschluss. In dem Schmuck der einzelnen Th[illegible] herrscht oft eine fehlerhafte Vermischung der Weltlagen und der [illegible]

auf sich stützenden Ornamente; ein Stockwerk ist griechisch, das andere gothisch dekorirt. Ballustraden verhüllen das Dach und geben diesem Theil ein südliches Ansehen, während die Spitzbögen, die Doppelfenster und der dichte Verschluss der untern Stockwerke dem Norden angehören.

6. Die verzierende Baukunst beschränkt sich nicht auf die Wohnhäuser, sondern dehnt sich auf alle realen Bauwerke aus. Brücken, Festungsmauern, Magazine, Thore, Wasserleitungen, Kaufläden werden von ihr aus der realen Eintönigkeit emporgehoben. Es ist kein Bauwerk, an dem nicht mindestens durch Friese, Gesimse, Abstumpfungen der Ecken dem Schönen einiger Antheil vergönnt wäre und das Auge ist so verwöhnt, dass es ein rein reales Bauwerk kaum ertragen würde; selbst der Viehstall muss jetzt seine Verzierung haben. Neben den eigentlichen Gebäuden nehmen auch die Wägen und die Schiffe mit ihren Schnäbeln und Kajüten, die Lauben in den Gärten, die Kanzeln, Chorstühle und Grabmonumente in den Kirchen an den Verzierungen dieser Kunst Theil.

7. Die Verzierung des eigentlichen Geräthes, der Schränke, Meublen, der Oefen, der Ess- und Trinkgeschirre, der Werkzeuge von dem kleinen bis hinauf zu den grossen Maschinen; ebenso der Münzen, der Kleidung, der Bücher geht gemeinsam von der Baukunst, Plastik und Malerei aus. Es ist schwer und auch unnöthig, den Antheil der einzelnen Künste daran auszusondern. Vischer hat eine Gränze zwischen der Baukunst und Plastik nach der Unbeweglichkeit des Geräthes und nach dem Unterschied der geraden- und der Wellenlinie zu ziehen versucht; indess ist sie nicht durchführbar, weil der grösste Theil des Geräthes weder mit dem Realen der Baukunst, dem Hause, noch mit dem Realen der Plastik, dem Menschen, eine Aehnlichkeit hat. Es liegt hier das Gebiet der menschlichen Werke vor, welche den Gefühlen des Menschen, neben dem Hause, dienen und zwischen beiden mitten inne stehen. Es ist deshalb natürlich, dass sie ihre Verzierung aus verschiedenen Künsten entlehnen.

8. Die wichtigsten Gegenstände sind hier die Gefässe, die geschnittenen Steine und die Kleidung. In diesen drei Gebieten hat s Ideale sich einzelner Gegenstände in solchem Maasse bemächtigt, ss die reale Bestimmung beinah verschwunden ist und deshalb viele ser Gegenstände zu dem freien Kunstschönen zu rechnen sind. Es d dies zunächst die **Vasen**, welche aus den realen Trink- und fbewahrungs-Gefässen für Flüssigkeiten hervorgegangen sind, aber äter aus diesem realen Dienst sich befreit haben und nur dem hönen dienen. Im Alterthume sind diese Vasen in den mannich-

fachsten Formen gebildet und mit Reliefs oder Malereien geschmückt worden. Sie dienten auch als Urnen zur Verwahrung der Asche der Verstorbenen.

9. Das reale Gefäss war hier der Anhalt für die Vase, wie das reale Haus für das Kunstbauwerk. Die Idealisirung hatte aber hier ein noch freieres Spiel wie dort, da die Kleinheit des Gegenstandes und die leichte Bildsamkeit seines Materiales der Phantasie des Bildners weniger Widerstand, als bei dem Bauwerk, entgegenstellte. Der Reichthum der Formen ist daher hier ausserordentlich. Es sind vorzüglich die elementaren Wellenlinien in den mannichfachsten Verschlingungen, aus welchen die Schönheit hier entnommen worden ist. Die Proportion und die Symmetrie bringen die Einheit hinzu. Reliefs und Malereien bilden dann eine zweite Verzierung daran.

10. Die geschnittenen Steine hatten ursprünglich den realen Zweck, Briefe zu verschliessen und einzelnen Gegenständen das Siegel der Aechtheit aufzudrücken. Ihre nahe Verwandtschaft mit dem Relief hat aber diesen realen Zweck später in den Hintergrund gedrängt und im Alterthum sind unzählige edle Steine in dieser Art rein im Dienst des Schönen hergestellt worden, von denen ein grosser Theil unverletzt auf die Gegenwart gekommen ist. Sie bilden nicht allein eine Ergänzung der plastischen Kunstwerke, sondern sind auch wichtige Urkunden für die Kenntniss des Alterthums überhaupt, wobei allerdings die zahlreichen Verfälschungen, welche im Mittelalter fabrikmässig betrieben wurden, zu grosser Vorsicht nöthigen. Die Arbeit ist bald erhaben, bald vertieft; man theilt die Steine demnach in Cameen und Gemmen. Die Pasten sind aus weichem Material, Glas, Thon geformt und dann gehärtet. Die verzierenden Formen sind von diesen Steinen auf die Medaillen und Geldmünzen übertragen worden. Beide haben vorwiegend einen realen Zweck; aber die neuern technischen Fortschritte in dem Prägen der edlen Metalle haben selbst die für den Verkehr bestimmten Geldmünzen mit reichen und feinen Verzierungen zu bedecken gelehrt.

11. Die Kleidung gehört nach der frühern (I. 180) Darlegung zu den seelenvollsten Werken des Menschen; er ist fortwährend, mehr oder weniger bekleidet und es war daher natürlich, dass n. realen Zwecken der Bedeckung im Interesse der Schaamhaftig... des Schutzes gegen die Witterung auch die ideale Richtung sich machte und die Kleidung dem verzierenden Schönen unterw... Verzierung richtete sich theils auf die Form der Kleidung, th ihre Farbe, theils auf ihren Schmuck durch kostbare Steine,

und edle Metalle. Es haben daher die Plastik und die Malerei gleichen Antheil an der Verzierung der Kleidung.

12. Bei den südlichen Völkern ist die reale Kleidung einfacher, beschränkter; ihre Verzierung hat sich daher nicht so ausgedehnt entwickelt, wie in den kältern Ländern. Man legte im Süden sowohl in alten Zeiten wie jetzt mehr Werth auf kostbaren Schmuck, als auf die Kleidung selbst. Noch heute besitzen die Bauern und niedern Klassen in Italien und Griechenland einen Reichthum an goldenen Ketten, Spangen und Ringen, die bei jeder festlichen Gelegenheit angelegt werden, während in Deutschland und England diese Stände mehr in theuren Stoffen und modernem Schnitt ihrer Kleider die Verzierung suchen.

13. Das **Formschöne**, was bei den antiken Völkern vorherrscht, trat auch in ihrer Kleidung hervor. Indem die Tunika, (χιτων) als Unterkleid nur dem Realen diente, wurde die Toga (ἱματιον) desto mehr dem Formschönen unterworfen. Die Schönheit beruhte hier auf dem Faltenwurf und auf dem Anschmiegen an die menschliche Gestalt, welche in dieser Umhüllung überall erkennbar blieb. Die Toga war ein einfaches Stück Wollenzeug, was durch keine Nähte gehindert war, den Formen des Körpers zu folgen und diese durch den sinnlichen Reiz des Faltenwurfes zu heben.

14. Das Klima der nördlichen Länder nöthigte zu dichterer Kleidung. Die Röcke mit Aermeln sind hier seit den ältesten Zeiten die Grundform, zu denen bei den Männern die Hosen hinzukommen. Die naturalistische Richtung und die gestiegene Selbstständigkeit des Individuums führte im Mittelalter zu einer üppigen Mannichfaltigkeit von Trachten, welche später und in diesem Jahrhundert durch das Ueberwiegen des Geistig-Schönen zu der gegenwärtigen Einfachheit zurückgeführt worden sind. Das Schöne ist dadurch allerdings in der Kleidung der Männer jetzt beinah völlig ausgetilgt, und bei den Frauen geschieht das Gleiche durch das Ueberspringen der Mode aus einem Uebermaass in das andere.

15. Die moderne Kleidung hat daher nur noch wenig Spuren von verzierender Schönheit; aber es wäre ein Irrthum, die allgemeine bnahme des Schönen innerhalb des geschichtlichen Gebietes (II. 123) ıraus beweisen zu wollen und ebenso wäre es verkehrt, wenn die unst daraus der gegenwärtigen realen Welt einen Vorwurf machen ɔllte. Die reale Welt ist nicht für die ideale da; sie hat sich nicht Dienst dieser zu gestalten und zu entwickeln; sondern umgekehrt ·t die ideale der realen zu folgen. Die ideale Welt hat überhaupt ine Selbstständigkeit; sie ist nur das Bild des Seelenvollen inner-

halb der realen und sie hat gegen den Gang und die Besonderung des Seelenvollen in dieser sich nicht aufzulehnen, vielmehr nur diesem Gange nachzugehen und das neue Seelenvolle an den Orten und Stellen zu suchen, wohin es sich im Lauf der realen Entwicklung gewendet hat.

16. Allerdings kann diese reale Entwicklung bald dieser, bald jener Kunst zum Nachtheil gereichen. Die Plastik leidet offenbar unter der zu starken Verhüllung des Körpers und unter dem Seelenlosen oder Uebertriebenen der modernen Kleidung; aber was die Plastik verloren hat, haben die Malerei und Dichtkunst, deren Material für das Geistig-Schöne geeigneter ist, in vollem Maasse gewonnen. In keinem Falle ist die Wissenschaft berechtigt, die reale Entwicklung, welche nur von den realen Zwecken bestimmt wird, zu schulmeistern, weil das Gebiet einzelner Künste durch sie leide. Selbst in dem Gebiete des Idealen ist es nicht die einzelne besondere Kunst, auf die es ankommt; wenn nur für die Gesammtheit der Künste der seelenvolle Stoff sich nicht mindert, so ist die Veränderung in den Verhältnissen der einzelnen Künste ohne Bedeutung.

17. Das verzierende Schöne hat von jeher auch auf die Mienen, Stellungen und Bewegungen des Menschen, überhaupt auf sein Benehmen sich ausgedehnt und es zeigen sich hier dieselben Unterschiede, wie bei der Kleidung. Im Alterthum bewahrte man das Ideale und Formschöne in Haltung und Bewegung des Körpers; im Mittelalter herrschte das Naturalistische und Individuelle; in der modernen Zeit hat das Geistig-Schöne auch hier das Uebergewicht erhalten. Man vermeidet jetzt in der Gesellschaft gern jedes Zeichen tieferer Empfindung und das Benehmen hat den Schein des Seelenlosen. Allein für den feinen Beobachter sind die Gefühle so wenig wie ihr Ausdruck verschwunden; der letztere ist nur feiner geworden und damit auch fähiger, die zartesten Besonderungen und Schwankungen der Gefühle in einer Weise anzudeuten, die früher unmöglich war. Der gesellige Verkehr ist jetzt von einem Ballast rein ceremonieller Gebräuche befreit und damit ein grosser Raum für das Geistig-Schöne frei geworden. Der gebildete Mensch benimmt sich in Folge seiner Herrschaft über die Leidenschaften in idealen Formen, [illegible] der Ungebildete mehr dem Naturalistischen verfällt; aber in [illegible] Klassen hat die Kunst und ihr Werk auf das reale Beneh[illegible] Menschen zurückgewirkt und es von dem Rohen, Plumpen und [illegible] befreit, wie es früher bestand und noch jetzt Völkern ni[illegible] Kultur anhaftet.

18. Zu dem verzierenden Schönen gehören an sich a[illegible]

Portrait-Büsten und Bilder, überhaupt die Nachbildung realer Menschen durch die Plastik und Malerei. Indem hier die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Original der erste Zweck ist, ist das Werk nicht frei und insbesondere seine Idealisirung gehemmt. Die getreueste Kopie dieser Art, das photographische Bild, ist deshalb kein Schönes, sondern eben nur ein blosses Abbild des Realen. Wenn aber Künstler die Ausführung der Bilder in Stein oder Farben übernehmen, wird denselben das Schöne angefügt und es entsteht eine Mischung von Realem und Idealem, die sehr verschiedene Verhältnisse annehmen und das Werk dem Kunstschönen mehr oder weniger nähern kann. Es kommt hinzu, dass es auch für den realen Menschen eine Idealisirung giebt, welche der Aehnlichkeit keinen Abbruch thut, sondern dieselbe vielmehr erhöht (I. 270).

19. Daher erklärt es sich, dass die Portraits aus der Hand grosser Meister von jeher zu den wirklichen Kunstwerken gerechnet worden sind. Insbesondere nöthigt die Natur des Materials die Plastik hier zu einer stärkern Idealisirung, als bei der Malerei. Ebenso hat die Vermischung der göttlichen und weltlichen Autoritäten im spätern Alterthum, seit den Zeiten Alexanders des Grossen bis zu dem vierten Jahrhundert die Bildner vielfach verleitet, den Statüen der Fürsten und Kaiser die Gestalt und Attribute der Götter zu geben und das Ideale auf Kosten der Aehnlichkeit zu steigern. Bei den Portraits der Malerei ist dies weniger geschehen. Diese reale Vermischung verschwand mit der Erhebung des Christenthums; die grossen Maler haben sich seitdem auf die Idealisirung beschränkt, welche der Aehnlichkeit keinen Eintrag thut. Wo daher die Originale geistvolle Männer und Frauen waren, können deren, von solchen Meistern gefertigten Portraits als wirkliche Kunstwerke, wenn auch nur im naturalistischen Sinne, angesehen werden.

20. Die **Musik** hat ein nicht minder ausgedehntes Feld für ihre verzierende Wirksamkeit. Sie steht zunächst in dem Dienst des Realen bei dem Gottesdienst. Das Singen der Gemeinde und der amtirenden Geistlichen ist keine freie Musik; sonst würde sie unerträglich sein; sie dient nur der Erhöhung der realen Andacht. Dieses gen in erhabenen Melodien und das gemeinsame Singen der Geinde ist vorzüglich geeignet, die Andacht zu steigern und dieser le Zweck muss die Verstösse gegen die musikalische Schönheit verken. Der Gläubige hört sie in seiner Andacht nicht und alle Verhe, im Interesse der Musik, dieses gemeinsame Singen der Geinde abzustellen und ein reineres Schöne dafür hinzustellen, sind

bedenklich, weil sie das Ideale nur auf Kosten der realen Andacht erhöhen können (II. 340).

21. Ein anderes reales Feld für die Musik ist die kriegerische Thätigkeit. Es haben sich daraus die **Märsche** gebildet, welche den realen Zweck haben, den Muth der Soldaten zu steigern und das Marschiren ihnen zu erleichtern. Demgemäss haben sich auch die Instrumente für die Militär-Musik hauptsächlich zu Trommeln und Blasinstrumenten mit weit tönenden Klängen ausgebildet. Diese Wirkung der Musik ist ebenso von den rohen Völkern wie von den Kultur-Völkern benutzt worden.

22. Damit verwandt ist die **Tanzmusik**. Das Tanzen könnte auch ohne Musik, oder, wie bei wilden Völkern, blos nach rhythmischen Schlägen oder Klängen erfolgen. Der Rhythmus ist deshalb auch bei der Tanzmusik der Kultur-Völker vorwiegend geblieben, er dient wesentlich, die reale rhythmische Bewegung des Tanzenden zu unterstützen; später hat sich das Melodische und Harmonische damit verbunden. Dies ist hier ein rein verzierendes Schöne, was durch seinen Hinzutritt die Stimmung der Tanzenden überhaupt aus der schweren Realität erhebt und den feinern idealen Gefühlen zuführt. Daher kommt es, dass man jetzt ohne Musik nicht tanzen zu können meint, und dass die melodischen und harmonischen Zuthaten in der modernen Zeit sich ausserordentlich gesteigert haben.

23. Tanz- und Kriegsmusik bleiben trotz dieser Steigerung nur ein verzierendes Schöne, weil der reale Zweck bei ihnen das Herrschende ist, dem sich die Kunst mit ihren Mitteln fügen muss. Deshalb kann die Kunst hier nie das Rhythmische zurücktreten lassen und ist schon deshalb unfrei. Indess hat dies nicht gehindert, die Formen, welche sich für diese nur verzierende Musik gebildet haben, später als solche in die freie Kunst zu übernehmen und dort zu einem freien Schönen fortzubilden. Der Zwang des Realen ist hier zu einem Element der schönen Form verarbeitet und damit der Schönheit nicht mehr hinderlich. Allein durch diese Freiheit ist auch der reale Zweck aufgehoben; solche Polonaisen, Walzer, Märsche, wie sie Maria v. Weber, Chopin, Liszt als freie Kunstwerke komponirt haben, sind nicht mehr zum wirklichen Tanzen und Marschiren benutzbar.

24. Das musikalische Element der **Sprache**, was in der kunst in den Versmaassen und Reimen zu einem freien Kunstsc ausgebildet worden ist, kann zu einem verzierenden Schönen be realen Sprechen gestaltet werden. Das laute Schreien der rohen L. schaft, das undeutliche Aussprechen der Vokale und Konsonanter schnarrenden oder singenden Fehler des Dialekts, die persön

Mängel der Stimmorgane sind durch den Eintritt des verzierenden Schönen in dies Sprechen bei den gebildeten Nationen entfernt oder gemildert worden. Wie sehr das Sprechen dadurch an musikalischer Schönheit gewonnen hat, empfindet man bei dem Verkehr mit den niedern Klassen, zu denen diese verschönernde Wirkung noch nicht gedrungen ist. Die romanischen Sprachen sind hier an sich im Vortheil gegen die germanischen und slavischen; das musikalische Element ist von Natur in jenen bedeutender. Bei dem Schauspieler geht diese Verzierung des realen Sprechens in das freie Schöne der künstlerischen Deklamation über.

25. Am ausgedehntesten ist die Einwirkung der Dichtkunst auf die Verzierung des realen Lebens. Indem ihr Gebiet das weiteste von allen Künsten ist, indem ihr Material die Sprachvorstellungen sind und diese auch im realen Leben fortwährend gehandhabt werden, ist diese Ausbreitung ihres verzierenden Schönen erklärlich. Ebenso besteht hier eine mannichfache Abstufung, nach welcher das Reale von dem Idealen beherrscht oder bestimmt wird.

26. Man behauptet sogar, dass die Poesie der Prosa geschichtlich vorausgegangen sei. Es wird allerdings anerkannt werden müssen, dass die Einzel-Vorstellung und die bildliche Vorstellung früher in der Sprache bestanden hat, als die allgemeine und begriffliche oder Trenn-Vorstellung. Jene ist nun vorzugsweise das Material der Dichtkunst und insofern die Menschen die Sprache zunächst zu dem Ausdruck ihres Wollens und ihrer Gefühle benutzten und es in diesen bildlichen Vorstellungen geschah, hatte allerdings solches Sprechen mehr poetische Elemente als das reale Sprechen der spätern Zeit, in welcher das Begriffliche der Sprache und die Reflexion die Oberhand gewonnen hatten. Jene Ansicht ist aber falsch, insoweit mit dem Wort: Poesie ein Kunstschönes gemeint ist; jene früheste Zeit, wo der Mensch noch überwiegend für die realen Nothwendigkeiten des Lebens zu kämpfen hatte, konnte nur bis zu dem verzierenden Schönen sich erheben.

27. Die Religionen sind ebenso, wie das Schöne, aus der Phantasie der Völker hervorgegangen. Wenngleich das schöpferische Denken dort im Dienst der realen Gefühle stand, so führte doch die ‿leichheit der bildenden Kraft in beiden zu einer innigen Verbindung er Religion und der Kunst. Die ältesten Religionsquellen sind desılb in die Formen der Dichtung gekleidet, und es ist selbst bei ihrem ıhalt schwer, das Ideale von dem Realen zu trennen. Aus denselben ründen wirkten umgekehrt auch rein dichterische Werke, wie die :s Homer, auf den realen Glauben zurück. Bei den Indern ist diese ermischung des Dichterischen mit dem Religiösen am grössten; bei

den Griechen trennten sich die Gebiete beider; der religiöse Inhalt wurde hier zu dem blossen Stoff der Dichtung herabgesetzt. Dieses Verhältniss besteht in der Theogonie des Hesiod, in der Komödie des Dante und in den modernen religiös-epischen Dichtungen von Milton und Klopstock. Indess hat die reale Macht der Religion selbst in diese reinen Dichtungen sich eingedrängt und ihre freie, nur dem Schönen folgende Entwicklung beengt.

28. Bei der Verbindung, in der in den frühsten Zeiten Religion und Wissenschaft standen, dehnte sich die dichterische Form auch auf die letztere aus. Dies gilt von den Veden der Inder wie von dem alten Testament und von den frühsten philosophischen Schriften der Griechen. Noch Parmenides schrieb seine eleatische Philosophie in Versen. Die Vorliebe für das Form-Schöne liess an der dichterischen Darstellung des wissenschaftlichen Inhaltes auch dann noch mit Absichtlichkeit festhalten, als die Sprache für die prosaische und streng wissenschaftliche Darstellung bereits vollkommen entwickelt war. Virgil behandelte in dieser Weise die Lehre vom Landbau; Horaz die Lehre von der Dichtkunst; Lucrez die Philosophie des Epikur. Je nach der Beschaffenheit des Stoffes konnte das Schöne sich hierbei mehr oder weniger auch auf den Inhalt ausdehnen; die »Georgica« des Virgil, die »Werke und Tage« des Hesiod, die »Kunst zu lieben« von Ovid stehen dem freien Schönen daher näher, als die Epistel des Horaz an die Pisonen.

29. Ausser in der umfassenden Darstellung wissenschaftlicher Gebiete zeigt sich das verzierende Schöne auch in der Behandlung einzelner Gedanken und Regeln aus dem religiösen, sittlichen und dem Gebiete der Lebensklugheit. Hierher gehören die gnomische Poesie der Alten, die Epigramme; die Episteln des Horaz, des Ovid; die Parabeln, die Räthsel, die Sprichwörter, die Xenien u. s. w. Alle diese Erzeugnisse gehören nicht zu dem freien Schönen, weil sie entweder nur einen allgemeinen Gedanken in dichterische Form kleiden, mithin der dem Schönen unentbehrliche Gefühlsinhalt fehlt; oder weil sie auf die realen Ziele der Belehrung und der Moralität ausgehen und die Mittel der Dichtkunst nur zu diesem Zwecke benutzen.

30. Der überwiegende Sinn der Alten für das Formschöne liess sie auch die Beredtsamkeit in die freien Künste aufnehm[illegible] gleich deren Werke offenbar nur zu dem verzierenden Schönen [illegible] hören; denn die Zwecke der Beredtsamkeit sind nur reale, inne[illegible] der Gebiete der Politik, des Rechts, der Religion und der so[illegible] Fragen. Der Redner will die Zuhörer von der Wahrheit [illegible] Ansichten überzeugen und ihre realen Gefühle und Leidenscha[illegible] zur Verfolgung seiner Ziele erwecken oder verstärken; dieses ist [illegible]

Zweck. Diese Ueberzeugung würde für den rein denkenden Menschen am sichersten durch den streng wissenschaftlichen Beweis erreicht werden können; allein da die Mehrzahl der Zuhörer entweder die dazu nöthige Fähigkeit oder die dazu erforderliche Ruhe nicht besitzt, oder da dem Redner selbst dieser Beweis zu schwer oder unmöglich ist, da er vielleicht selbst nicht an seine Sache glaubt, so wendet er sich mit seinen Beweisen zu dem Anschaulichen und Einzelnen und daneben sucht er die Gründe des Verstandes durch die Erweckung der Gefühle und Leidenschaften zu verstärken.

31. Kein Mittel ist dazu geeigneter, als die Formen des dichterischen Schönen. Dasselbe bewegt sich nur in dem Anschaulichen; es kommt aus dem Gefühl und wendet sich an das Gefühl; Dichtkunst und Beredsamkeit treffen also zusammen und es war natürlich, dass diese jene für ihre realen Zwecke benutzte. Die Unbeholfenheit des Denkens bei den Alten in Beziehung auf das Begriffliche und Allgemeine und ihre Vorliebe für das Formschöne unterstützte diese Verbindung und erklärt die Sorgfalt und Ausdauer, welche auf die schöne Form der Reden von ihnen verwendet worden ist. Der reale Zweck erscheint dadurch zurückgestellt und die Reden des Demosthenes, Aeschines, Cicero nähern sich deshalb dem freien Schönen in ähnlicher Weise wie die antiken Portraitbüsten ihrer Bildner.

32. Mit dem Zurücktreten des Formschönen bei den modernen Völkern konnte sich diese Art der Beredsamkeit nicht erhalten und es ist ein Irrthum der Philologen, wenn sie ihren Schülern die Reden jener antiken Griechen und Römer auch als die Muster der Beredsamkeit für die Gegenwart aufstellen. So wie schon das freie Kunstschöne der Dichtung sich nicht mehr als Formschönes hat erhalten können, sondern dem Geistig-Schönen hat weichen müssen, so musste dies noch mehr mit dem verzierenden Schönen der Beredsamkeit geschehen.

33. Der reale Zweck tritt deshalb gegenwärtig wieder deutlicher in den Reden hervor und sie selbst machen keinen Anspruch mehr, ein Formschönes zu sein. Die schnelle Bewegung des Denkens, die beschränkte Zeit, die Masse der drängenden Geschäfte treibt sowohl bei den politischen wie bei den gerichtlichen Reden zu der knappsten Form und zu dem bündigsten Ausdruck. Der Gedanke muss jetzt durch die Worte klar hindurchleuchten und kein Wort darf mehr fallen, als zur Beweisführung nöthig ist. Der anschauliche plastische Ausdruck wird zwar noch festgehalten, aber die Form darf sich nicht für sich geltend machen und nicht um des Musikalisch-Schönen der Sprache willen in Widerholungen desselben Gedankens

oder in Häufung der Bilder ausarten; d. h. die moderne Beredsamkeit gestattet nur eine Verzierung nach Art des Geistig-Schönen. Sie ruft allerdings auch die Gefühle der Zuhörer zu Hülfe; aber auch hier benutzt sie nicht das Formschöne, sondern das Geistige der höchsten Ideen, welche die Gegenwart beherrschen und in der Brust eines jeden Hörers wiederklingen.

34. Die geistliche Beredsamkeit ist die einzige, wo das Formschöne sich mehr hat erhalten können. Der reale Zweck derselben, die Erbauung und Belebung des religiösen Gefühls ohne bestimmten weltlichen Zweck, steht hier an sich dem Idealen näher; es kommt hier auch nicht auf wirkliche Beweise an, weil der Glaube nicht auf den Fundamentalsätzen, sondern auf der Autorität und den Gefühlen ruht; der religiöse Inhalt ist seiner Quelle nach dem Idealen verwandt; endlich hat die Gemeinde alle weltlichen Interessen in der Kirche von sich abgeschüttelt und die nöthige Geduld mitgebracht. Dies Alles kommt dem Kanzelredner zu Statten und er vermag daher in seinen Predigten das Dichterisch-Schöne in höherem Maasse einzuführen, als es den politischen Rednern möglich ist.

35. Die katholischen Geistlichen, insbesondere die Jesuiten thun dies in hohem Maasse und die grossen Erfolge der Predigten in Italien und vom Pater Hyazinth in Paris beruhen auf dieser Benutzung der Mittel der Kunst. Den protestantischen Predigern ist die starke Beseitigung des Poetischen aus dem Dogma und Kultus durch die Reformation hierbei hinderlich; dennoch lassen sich auch die Erfolge der beliebten protestantischen Prediger leicht auf die Wirkungen des verzierenden Schönen zurückführen.

36. Der Spott und die Satyre verfolgen, wie die Beredsamkeit, reale Zwecke; sie gehören deshalb, so weit sie dabei die Mittel der Dichtkunst benutzen, zu dem verzierenden Schönen. Auch ihre Mittel sind denen der Beredsamkeit ähnlich; sie wenden sich an das Wissen mit Gründen und rufen dabei die Gefühle zu Hülfe. Die Beredsamkeit selbst macht daher oft von dem Spott und der Satyre für ihre Zwecke Gebrauch. Der Spott wirkt dadurch, dass er den Gegner in das Lächerliche zieht. Die Satyre dadurch, dass sie die Fehler und die Schwächen des Gegners geradezu hervorhebt und durch anschauliche Bilder und Vergleiche völlig erkennbar macht, ja übertreibt. Ein Mittel dazu ist die Ironie, die früher (II. 62) erwähnt worden. Spott und Satyre können sich verbinden.

37. Wenn die Ziele, welche durch dergleichen verfolgt werden, keine einzelnen und bestimmten sind, sondern die Fehler und Mängel einer Zeit im Allgemeinen angreifen, so tritt damit der reale Zweck

zurück und die dichterischen Elemente, welche bisher nur dienend sich verhalten haben, erhalten die Oberhand. Wenn solche Werke daher im Uebrigen die Bedingungen des Schönen erfüllen, so ist die Gränze zwischen freiem und dienendem Schönen bei ihnen verwischt und die Wissenschaft hat dann kein Recht, sie von den Kunstwerken auszuschliessen. Dergleichen Satyren und Spottgedichte können sowohl in der Form von Handlungsbildern, wie Stimmungsbildern auftreten. Die Travestien und Parodien gehören zu den erstern, die Satyren des Juvenal, Persius und Lucian gehören zu den letztern.

38. Da der Spott durch das Lächerliche wirkt, so fällt er, wenn sein realer Zweck zurücktritt, mit dem Komischen und mit dem Witze zusammen. Es bestehen dann bei ihm die gleichen Unterschiede und es wird insbesondere von dem Naiv-Komischen ein grosser Gebrauch gemacht. Vischer nennt dies den indirekten Styl. Die ernste Satyre unterliegt, wo sie als freies Schöne auftritt, den allgemeinen Gesetzen des Schönen und des Kunstwerkes und ist nicht als eine besondere Art des Schönen zu behandeln. Es ist deshalb ein Mangel, wenn die Satyre sich nur betrachtend und reflektirend verhält und nicht eine bestimmte Handlung oder Situation zur Grundlage hat. Viele Satyren des Horaz, des Juvenal und Persius leiden an diesem Fehler, während Lucian sich davon frei gehalten hat.

39. Die formal-poetische Behandlung der Wissenschaften, wie sie das Alterthum kennt, hat in der neuern Zeit aufgehört. An Stelle deren ist in diesem Jahrhundert eine Darstellung getreten, welche man die plastisch-schöne nennen könnte. Die Wissenschaften sind aus der Studirstube des Gelehrten herausgetreten und suchen in die gebildeten Klassen und in das Volk einzudringen; die todten Sprachen dienen nicht mehr zur Darstellung und obgleich ihr Inhalt das Allgemeine für sich ist, so hat sich doch eine Behandlungsart ausgebildet, welche dies Allgemeine zugleich mit Anschaulichem umgiebt und so ihm eine, den Wissenschaften bis dahin unbekannte Klarheit und Lebendigkeit einflösst. Der Styl ist hier in der Weise plastisch geworden, wie es oben von Göthe ausgesagt worden ist.

40. Selbst die Philosophie ist in diese Behandlungsart hineingezogen worden. Schelling und Hegel sind merkwürdiger Weise hier vorangegangen. Je mehr ihre dialektisch-spekulativen Begriffe dem bestimmten Denken unfassbar wurden, desto mehr drängte sich in ihre Darstellung ein poetisches Element, was durch seine Anschaulichkeit und Schönheit für jenes Unfassbare entschädigen und durch seinen poetischen Reiz die Unklarheit des Gedanken verhüllen sollte.

Die Schelling-Hegel'sche Philosophie hat dadurch selbst in ihrem Inhalte eine Verwandtschaft mit der Poesie erhalten.

41. Der Gegensatz der Vernunft gegen den Verstand, der in dieser Philosophie so stark betont wird, ruht im letzten Grunde auf dieser poetischen Verzierung, welche dem Allgemeinen beigefügt ist. Was Hegel Vernunft nennt, ist eine gewaltsame Zusammenpressung des bestimmten und verständigen Denkens mit dessen Gegensätzen, wie sie in dem Anschaulichen und in den Gebilden der schöpferischen Thätigkeit der Phantasie bestehen. Deshalb sind die Erzeugnisse dieser Vernunft bald eine Häufung von Allgemeinem und sich Widersprechendem, welche abstösst, bald eine hochpoetische Auffassung des Wirklichen, welche durch ihre Schönheit für jenen Unsinn entschädigt und immer von Neuem zu ihm zurücktreibt, indem man, durch diesen poetischen Theil verleitet, hofft, durch Beharrlichkeit noch eine tiefe Weisheit aus ihm entziffern zu können. Auch bei Vischer ist diese Mischung vorhanden; die lebendige, plastische Darstellung des Besondern in seiner Aesthetik entschädigt für die Unfassbarkeit und Gewaltsamkeit in der Behandlung der obersten Grundsätze; durch seine lebendige, kräftige Ausdrucksweise wird Vischer nur zu oft zu dem Glauben verleitet, die Schwierigkeiten gelöst zu haben, welche der Gegenstand enthält.

42. Aus der Verbindung des Dichterischen mit dem Wissenschaftlichen hat sich durch Verstärkung des ersteren Elementes der sogenannte Feuilleton-Styl gebildet. Die Essay's der Engländer machten den maassvollen Anfang; bei den Franzosen hat sich dann dieser Styl vollständig entwickelt und von dort auch in Deutschland eingebürgert. Der reale Zweck der Belehrung liegt hier wohl noch vor; allein das Ideale ist schon so selbstständig geworden, dass dieser reale Zweck ihm oft weichen muss. Dieser Styl wird jetzt vorzüglich für Beschreibung der Reisen und der Tagesereignisse in den Journalen benutzt. Ein realer Inhalt von geringer Bedeutung passt am besten zu dieser tändelnden Behandlung des Stoffes, bei der man nicht weiss, ob die Form oder der Inhalt es ist, der unterhält. Wo der Inhalt bedeutend wird, oder es sich um wissenschaftliche Aufgaben handelt, wird dieser Styl zu einem Fehler, der deshalb auch bei Humboldt's Kosmos getadelt werden muss, obgleich das Werk diesem Styl wesentlich seine grosse Verbreitung und Anerkennung verdankt.

43. Innerhalb der gebildeten Klassen hat sich diese verzierende Wirkung der Dichtkunst auch auf den Ton der Mittheilung, der Unterhaltung und der Aeusserung der Gedanken überhaupt ausgedehnt. Sowohl das Gespräch, wie der briefliche Verkehr ist dadurch bildlicher,

plastischer geworden; beide haben sich, ebenso wie das Benehmen von den leeren Formen befreit und sind dadurch für die bestimmtere und feinere Bezeichnung der Gefühle geschickter geworden. Es ist dies nicht zu verwechseln mit der blossen Ausschmückung der Rede und Briefe durch Aussprüche und poetische Bilder aus den Werken der Dichter; diese Gewohnheit ist eher ein Fehler, während jenes ein Vorzug ist, aus dem die feinsten Reize des Umganges hervorgehen.

## C. Die Wirkung des verzierenden Schönen.

1. So wie das verzierende Schöne bei den rohen Völkern das einzige Schöne ist und auch bei den Kultur-Völkern dem Kunstschönen geschichtlich vorausgegangen ist, so wirkt, wie erwähnt, später die ausgebildete Kunst auf die Verzierung des Realen zurück und das Gebiet des verzierenden Schönen steigt mit der Fortbildung der Kunst und mit dem Reichthum der Nationen. Diese Thatsachen zeigen den hohen Werth des verzierenden Schönen und seinen Zusammenhang mit dem Kunstschönen. Schon deshalb hat die Wissenschaft des Schönen kein Recht, es nur anhangsweise zu behandeln und ihm neben dem freien Schönen nur aus Toleranz eine Stelle einzuräumen.

2. Der Werth und die Wirkung des verzierenden Schönen kann in Schwierigkeiten verwickeln, wenn man den begrifflichen Gegensatz der realen und idealen Gefühle festhält, wie sie früher (I. 54) dargelegt worden sind. Indem das verzierende Schöne eine Mischung von Idealem und Realem ist, scheint damit eine Verschmelzung der idealen und realen Gefühle in ihm gesetzt zu sein, welcher diese nach ihren Begriffen widerstehen. Allein es ist schon früher (I. 335) bemerkt worden, dass bei der fliessenden Natur der Seele die Gränzen der realen und idealen Gefühle in Wirklichkeit nicht in der Schärfe bestehen, wie sie die Wissenschaft für ihre Begriffe hinstellt, und dass, wenn auch eine volle Verschmelzung beider nicht eintreten kann, doch ein gleichzeitiges Bestehen beider in der Seele und ein Einfluss der einen Art auf die andere statthaft ist.

3. Die Wirkungen des verzierenden Schönen oder des verzierten Realen lassen sich auf drei Arten zurückführen. In der ersten bestehen die realen und idealen Gefühle nur gleichzeitig neben einander in der Seele, ohne einen Einfluss auf einander zu üben, weil beide in ihrem Inhalte einander zu ungleich sind. Oft besteht auch nur ein zeitlicher Wechsel derselben, bei dem sich das reale Gefühl mit dem idealen ablöst. Dieser ersten Art gehören vorzüglich die

Verzierungen der bildenden Künste an, wie sie in den Gärten, Bauwerken, Meublen, Zimmern, Gefässen und Geräthen oben dargelegt worden sind. Der reale Genuss des Weines ist ein, der Art nach durchaus verschiedener von dem idealen Genuss des kunstvoll mit Reliefs aus der Götterwelt geschmückten Trinkgefässes. Ebenso erfreut man sich ideal an dem architektonischen Schmuck eines Wohnhauses und geniesst später im Innern real die Bequemlichkeiten seiner Einrichtung.

4. In der zweiten und dritten Art stehen die realen und idealen Gefühle dem Inhalte nach sich gleich und erhalten damit einen Einfluss auf einander, welcher entweder die reale Lust durch die hinzutretende ideale gleicher Art steigert, oder welcher die rohere und stofflichere Natur des realen Gefühles der feinern Natur des idealen annähert. Diese letztere Wirkung gilt namentlich den schmerzlichen realen Gefühlen und dient zu deren Milderung, wie früher ähnliches bei dem Kunstschönen (II. 222) dargelegt worden ist.

5. Diese Arten der Wirkung zeigt vorzugsweise die Verzierung des Realen durch die Musik und die Dichtkunst. Sowohl bei den Märschen und Tänzen, wie bei dem Gesang in der Kirche wird das reale Gefühl des Muthes, der Lust, der Andacht durch die ideale musikalische Zuthat gesteigert. Diese Zuthat folgt in idealer Weise genau den realen Gefühlen und bei dieser Gleichartigkeit derselben verlieren sich die Gränzen beider in der Seele; die reale Lust zehrt gleichsam die ideale in sich auf und erscheint dadurch verstärkt und veredelt. Dasselbe gilt für das Verzierende der Dichtkunst in Bezug auf religiöse Stoffe und auf die Beredsamkeit. Auch bei den Portrait-Büsten und Bildern besteht diese Art der Wirkung. Die reale Liebe zu dem Original fühlt sich erhoben durch die idealisirende Verschönerung, welche das Original in dem Bilde erfahren hat.

6. Bei der Verzierung der wissenschaftlichen Darstellungen geht der reale Zweck nicht auf die Erweckung von Gefühlen, sondern auf die Belehrung, d. h. auf die Vermehrung des Wissens. Wäre das Schöne hier nicht von der Dichtkunst entlehnt, so würde hier keine Verbindung der Wirkungen möglich sein; allein die Dichtkunst steht vermöge ihres Materiales dem Allgemeinen näher und so vermag sie durch ihre anschaulichen und plastischen Mittel die realen Zwecke der Belehrung zu steigern; ähnlich wie es die Bilder zu Beschreibungen von Maschinen und Bauwerken thun. Die Belehrung erreicht dadurch schneller ihr Ziel, die Lust aus dem Wissen. Die dichterischen Formen umhüllen diese reale Lust mit den idealen Gefühlen, welche ihnen entquellen. Dies gilt auch für die dichterische Einklei-

dung von Gleichnissen (Parabeln), Räthseln und Sinnsprüchen (Epigrammen). Am deutlichsten sind diese Wirkungen bei dem Feuilleton-Styl, in dem das ideale Element bedeutend gesteigert ist und dadurch selbst streng kritische Aufsätze mit dem Duft des Schönen, freilich leicht auf Kosten der Wahrheit, umgiebt.

7. Die letzte Art der Wirkung, die Verfeinerung des realen Gefühles durch Annäherung an das ideale zeigt sich bei den Gelegenheitsgedichten zu Festen im öffentlichen und privaten Leben. Wenngleich diese Gedichte in der Regel nicht über das verzierende Schöne hinauskommen, so enthalten sie doch manches elementare Schöne; insbesondere dienen die Gleichnisse, die entfernten Beziehungen, zu welchen diese Gedichte meist genöthigt sind, dazu, das reale Gefühl aus seiner Vereinzelung und Stofflichkeit zu erheben und dem idealen zu nähern.

8. Am deutlichsten tritt diese Wirkung bei schmerzlichen Gelegenheiten auf. Auch wenn der Leidende kein Künstler ist, gewährt doch seine halbpoetische, seinen Kräften entsprechende Schilderung seines Schmerzes im Gespräch oder in Briefen ihm eine ähnliche Milderung, wie das wirkliche Kunstschöne. Dasselbe gilt von den verzierten Trostreden und Trostbriefen der Freunde. Die gleiche Wirkung übt die Trauerkleidung. Indem sie mit den realen Zwecken der Kleidung überhaupt das Bild des Schmerzes verbindet, gehört sie zu dem verzierenden Schönen und übt, indem der Leidende seinen Schmerz verbildlicht sieht, an ihm eine mildernde, an das Ideale anstreifende Wirkung. Dies ist die wahre Bedeutung der Trauer-Kleidung. Eine ähnliche Wirkung zeigt die Trauermusik der Märsche und Choräle, der Trauergesang der Gemeinde bei Leichenbegängnissen und Todtenfeiern. Der reale Schmerz erhält sein Gegenbild in den Verzierungen der Musik und wird damit der mildern Form des Idealen genähert.

9. Die Darstellung des verzierenden Schönen ist hiermit so weit geschehen, als sie in die Philosophie des Schönen gehört. — Der Werth des verzierenden Schönen wird gegenwärtig lebhafter, wie früher, erkannt; in allen Staaten werden Museen und Schulen gegründet, welche ausschliesslich der Reinigung, Veredelung und Verbreitung des verzierenden Schönen gewidmet sind. Es beginnt jetzt in steigendem Maasse eine Entwicklung, welche die idealen und realen Gebiete des Daseins einander zu nähern und immer enger und umfassender zu verbinden sucht. Das Schöne dringt immer weiter in die reale Welt ein und das Reale sucht immer mehr seine grobe Natur von sich abzuthun und mit dem Glanz und dem Duft des Idealen sich zu umhüllen.

Es besteht somit in der Kunst eine ähnliche Bewegung, wie sie in der Philosophie und den Wissenschaften in diesem Jahrhundert begonnen hat. Beide legen ihren ausschliesslichen, aristokratischen Charakter ab und streben das Gemeingut Aller zu werden. Indem Beide aus ihrer Höhe zu dem Volke niedersteigen, kann es nicht fehlen, dass zahlreiche Geister in diesem geweckt werden, deren Kräfte bisher zu keiner Entfaltung und Aeusserung kamen, und dass Kunst und Wissenschaft durch diese neuen Elemente gestärkt und verjüngt in Bahnen sich wenden und Ziele erreichen werden, von denen die Gegenwart kaum eine Ahnung hat.

## Druckfehler.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Band I. | S. 11 | Zeile 14 | von oben | lies: | wahrgenommenen statt: aufgenommenen |
| - I. | - 50 | - 14 | von unten | - | Reale statt: Ideale. |
| - I. | - 69 | - 4 | - - | - | der idealen statt: dieser. |
| - I. | - 103 | - 4 | - - | - | Gefühlszustand statt: Hefühlszustand. |
| - I. | - 154 | - 13 | - - | - | Wahrnehmen statt: Wahrnehmung. |
| - I. | - 306 | - 3 und 29 | von unten | lies: | Choephoren statt: Cheophoren. |
| - II. | - 39 | - 8 | von unten | lies: | (I. 167) statt: (S. 167). |
| - II. | - 55 | - 14 | von oben | - | „Komödie der Irrungen“ statt: „Was ihr wollt.“ |

Druck von J. Dräger's Buchdruckerei (C. Feicht) in Berlin.




DATE DUE

| | | | |
|---|---|---|---|
| SEP 0 2 87 | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |
| | | | |